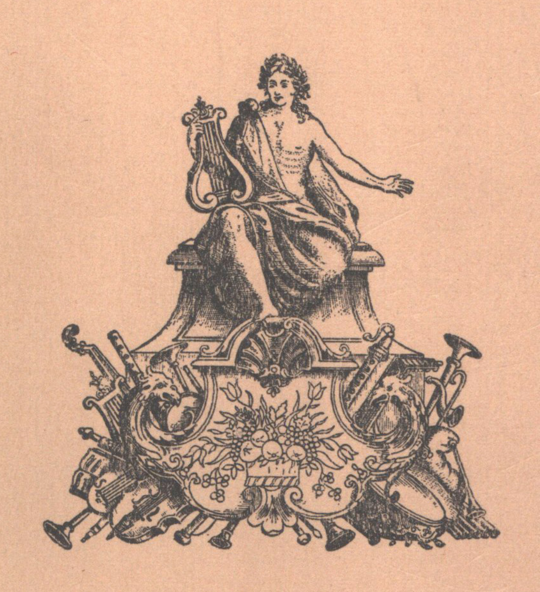
LA VIE MUSICALE EN FRANCE SOUS LES ROIS BOURBONS

"RECHERCHES"

1960



PARIS
ÉDITIONS A. ET J. PICARD & Cie
82, RUE BONAPARTE, 82

1960

“ RECHERCHES ”

SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE

CLASSIQUE

LA VIE MUSICALE EN FRANCE
SOUS LES ROIS BOURBONS

Collection publiée sous la direction
de Norbert DUFOURCQ
avec le concours des membres du
groupe " *Histoire et Musique* "

PARUS :

Nicolas Lebègue (1631-1702), organiste de la Chapelle Royale et de St-Merry de Paris. Etude biographique suivie de « Nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français au XVIIe siècle », par Norbert DUFOURCQ, 1954.

Dix années à la Chapelle Royale de musique, d'après une correspondance inédite (1718-1728), par N. DUFOURCQ et M. BENOIT, 1957.

Michel-Richard Delalande, surintendant, maître et compositeur de la musique de la Chambre du Roi et de la Chapelle Royale (1657-1726), *Notes et Références pour servir à son histoire*, établies d'après les papiers inédits d'André Tessier, précédés de « Documents inédits » et suivies du « Catalogue thématique » de l'œuvre, avec 70 planches de musique, publié sous la direction de N. DUFOURCQ, 1957.

André Campra, sa vie et son œuvre (1660-1744). Etude biographique et critique, par Maurice BARTHELEMY, 1957.

Jean Philippe Rameau (1683-1764), Réflexions sur sa vie et son œuvre, par Paul BERTHIER.

Jean de Joyeuse et la pénétration de la facture d'orgues parisienne dans le Midi de la France. Contribution à l'étude de l'Orgue en France à l'époque classique, par Norbert DUFOURCQ, 1958.

SOUS PRESSE :

L'œuvre de clavecin de François Couperin Le Grand. Etude stylistique, par S. HOFMAN, 1960.

EN PRÉPARATION :

Versailles et les musiciens du Roi (1661-1733), par Marcelle BENOIT.

Les Violonistes parisiens au 17e siècle, par B. BARDET.

Nicolas Bernier et son œuvre, par Ph. NELSON.

LA VIE MUSICALE EN FRANCE SOUS LES ROIS BOURBONS

" RECHERCHES "

sur la Musique française classique

1960



PARIS
ÉDITIONS A. ET J. PICARD & Cie
82, RUE BONAPARTE, 82

1960

PRÉFACE

Dans le cadre de la Collection La Vie Musicale en France sous les Rois Bourbons, *nous avons pensé qu'il y avait place pour une publication que nous souhaitons annuelle, et qui tiendra compte — sous ce titre de RECHERCHES — de toutes les découvertes historiques, techniques, esthétiques concernant la musique classique de notre pays. Cette publication est assumée par le GROUPE « HISTOIRE et MUSIQUE », qui réunit, comme son nom l'indique, des historiens et des musiciens : en fait, un cercle de jeunes chartistes s'adonnant à l'érudition musicale ; un noyau d'anciens élèves du Cours Supérieur d'Histoire de la Musique ou du Cours de Musicologie, dont nous avons la charge au Conservatoire National Supérieur de Musique.*

Animés par une foi intense dans les destinées de notre musique, par un désir de connaître, de faire connaître, de ressusciter des textes, des œuvres restés dans nos archives ou dans nos bibliothèques, de ranimer, par une interprétation scrupuleuse, ces pages que le temps n'a pas ternies, ces jeunes espèrent pouvoir mener de front chaque année une publication semblable à celle-ci et l'organisation d'auditions musicales.

Est-ce une ambition trop haute que de vouloir continuer la tradition des Bordes, Quittard, Brenet, Ecorcheville, Cucuel, La Laurencie, Pirro, Prunières, Tessier, Prodhomme, Masson, Borrel, Raugel ? Nous ne le pensons pas, pour autant que les œuvres de ceux-ci restent des modèles dont nous souhaiterions nous approcher, et que le dessein essentiel et premier de notre Séminaire demeure le service de la pensée et de la tradition françaises.

Norbert DUFOURCQ

CHASTILLON DE LA TOUR

par Antoine BLOCH-MICHEL

I

LA VIE

Autour de l'année 1600, lorsque Guillaume de Chastillon vit à Caen, cette ville est en France un des centres littéraires les plus actifs. Malherbe y a vu le jour en 1554 et y a fait ses premières études en compagnie de Du Perron et peut-être de Bertaut. C'est là qu'on l'y trouve entre 1586 et 1595 après son premier séjour à la cour. L'Université, restaurée dans son éclat après les guerres de religion, brille surtout grâce à Vauquelin de La Fresnaye, poète et maître de Malherbe, et à Rouxel, professeur d'éloquence. Un cénacle de poètes se réunit autour de la fille de ce dernier. Un puys de poésie se tient régulièrement. La ville attire des écrivains de Basse-Normandie et entretient des relations avec Paris. Desportes y séjourne en 1583 (1).

Sans pouvoir s'enorgueillir de noms de cette importance, la vie musicale semble de son côté assez active. Nous en avons pour meilleure preuve l'existence d'une famille d'imprimeurs de musique : les Mengeant, appartenant à la religion réformée. A côté d'impressions non musicales, Simon, le père, fait paraître en 1562 des psaumes dans la traduction de Marot et Bèze (2), et en 1565 des *Cantiques spirituels.* Jacques, son fils, met en vente, outre les airs de Chastillon de 1593, six recueils d'airs à chanter et à danser d'un grand intérêt : trois en 1608 et trois en 1615 (3).

C'est dans ce milieu que nous situons Guillaume de Chastillon, sieur de La Tour. Quelques rares indications nous permettent d'esquisser sa biographie. Il appartient à la religion réformée. Est-il caennais de naissance ?

(1) FROMILHAGUE (R.), *Malherbe,* t. 1, ch. 1.

(2) DOUEN, *Clément Marot et le psautier huguenot,* t. II, p. 106 bis.

(3) CARLEZ (J.), *Les chansonniers de Jacques Mengeant au point de vue musical,* Caen, 1903, in-8°. VERCHALY (A.), *A propos d'un chansonnier de Jacques Mengeant,* dans *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson,* t. II, p. 169-177. BLOCH-MICHEL (A.), *Mélanges sur la vie musicale à Caen à la fin du XVI*e s., dans *Etudes normandes,* 2e trim. 1957.

On peut le supposer d'après le titre : *Airs de Guillaume de Chastillon, sieur de la Tour, de Caen*... Mais les registres de baptêmes protestants commençant pour l'année 1550 ne nous renseignent pas là-dessus. C'est toutefois autour de cette date qu'il a dû voir le jour. En effet, marié à Philippine Allain, il fait donner le baptême le 30 septembre 1576 à son fils Pierre et le 5 octobre 1578 à sa fille Anne, nés tous deux de cette union. A cette époque, il habite la paroisse Saint-Jean (1). Un autre fils, Jacques, devait être issu du même lit avant 1576. Veuf, Guillaume se remarie sans doute entre 1588 et 1593 avec Anne de Bures, dame de Clinchamps, veuve en 1587 de Guillaume de Bourgueville et âgée à cette date de vingt-neuf ans (2). En 1595, Jacques de Chastillon représente son père et sa marâtre dans un procès concernant la terre de Clinchamps (3), Guillaume de Chastillon est inhumé le 26 mai 1610 (4), sa seconde femme et Jacques l'ayant sans doute précédé dans la tombe, car on ne trouve plus trace d'eux ensuite.

Après sa mort, c'est Pierre de Chastillon, devenu sieur de La Tour, qui se porte héritier par bénéfice d'inventaire. Dès le 16 juin 1610, on enregistre devant notaire le mariage d'Anne, sa sœur, avec Ambroise Le Parfait, bourgeois de Saint-Pierre de Caen. Et tandis que le décès de Guillaume a été consigné sur l'état civil protestant, on stipule ici que l'alliance aura lieu devant l'église romaine. La demoiselle, âgée alors de trente-deux ans (puisque née en 1578), dut-elle attendre la mort de son père pour pouvoir épouser un catholique ? Pierre promet aux futurs époux six cents livres tournois, la moitié en argent et biens meubles, le reste constitué par une rente (5).

En 1610, Guillaume habitait le quartier Saint-Pierre, peut-être la demeure que Pierre vend en novembre, maison, cour et jardin, donnant sur les fossés du château pour la somme de 1000 livres tournois (6).

En quoi consistent les moyens d'existence de notre musicien ? Il est probable qu'il tire des revenus de certaines rentes. Le procès de 1595 en fait foi. Sans doute aussi obtient-il une rémunération en 1603, lorsqu'il est chargé de composer des airs pour l'entrée de Henri IV dans la ville. Mais exerce-t-il une profession régulière ?

Dans une certaine mesure, il s'adonne au commerce de la librairie, car de 1604 à la date de sa mort, on le trouve présent à la foire royale annuelle où il tient deux fiefs, l'un de 4 toises « place des libraires », l'autre de 6

(1) Arch. du Calvados, C. 1570 fol. 7vo et 28vo.

(2) CAHAIGNES (J. de), *Eloge des citoyens de la ville de Caen*. Caen, 1880, p. 259, n. 1. Le premier mari d'Anne de Bures fut tué à Coutras, dans le camp catholique, en 1587.

(3) Arch. du Calvados, 2 E, dossier de famille Chastillon de La Tour.

(4) Arch. du Calvados, C. 1576, 26 mai 1610.

(5) Arch. du Calvados, 8 E 2398, 16 juin 1610.

(6) Arch. du Calvados, 8 E 2398, 25 nov. 1610.

« contre le mur des Jacobins » (1) ; l'ensemble de la superficie occupée le place alors au premier rang des marchands de cette catégorie. Le 15 mai 1610 encore, il s'engage à payer sa part du mur mitoyen qui sépare sa loge de celle de Jean Le Marignier, chapelier (2).

S'agit-il d'une occupation saisonnière ? Est-il lié par contrat à Mengeant son imprimeur, dont il corrigerait les épreuves ? Exerce-t-il au contraire un commerce plus étendu ?

Notons qu'il ne cherche pas toujours à tirer un revenu de ses productions. Que dit Mengeant dans la préface des *Airs nouveaux accompagnés des nouvelles chansons à danser* de 1608 ? « Ayant sceu de luy (La Tour) qu'il ne les vouloit mettre en lumière d'autant qu'il avoit donné l'air et la musique à ceux qui avoient fait les paroles pour en disposer à leur volonté... »

Par contre, à sa mort la loge de 4 toises passe à ses héritiers (3) et demeure sous son nom (4). Cela jusqu'en 1648. Après cette date, elle revient à Thimotée Rabot, « à cause de sa femme héritière de feu Pierre de Chastillon, son frère » (5).

Quelles relations connaissons-nous au musicien en dehors de sa famille ? Mengeant déjà cité. Des bourgeois nommés Guillaume Le Breton et Nicolas Le Galloys, parrains de ses enfants Pierre et Anne. Enfin un certain Morel, dédicataire d'un air de 1593 (6).

II

L'ŒUVRE

Avant d'entreprendre l'étude de cette partie, nous tenons à remercier M. André Verchaly non seulement de ses conseils, mais aussi de nous avoir signalé l'identification des poésies de Gilles Durant.

La liste chronologique des œuvres de Chastillon de La Tour peut s'établir de la façon suivante :

1° Les *Airs* dont le second livre date de 1593 ;

2° Les airs de ballets de 1603 ;

3° La musique des *Airs nouveaux accompagnés de chansons à danser*, de 1608 ;

(1) Arch. mun. de Caen, BB 99 et CC 606. Sur ce dernier registre, datant de 1607, il est spécifié que Chastillon paye 12 l. pour son fief de 4 toises ; ce qui, au tarif habituel de 15 s. par toise, représente un arriéré de 4 ans.

(2) Arch. du Calvados, 8 E 2398, 15 mai 1610.

(3) Arch. mun. Caen, CC 609 (1611), chapitre « Place des Libraires ».

(4) Arch. mun. de Caen, CC 609 à CC 645. Même chapitre.

(5) Arch. mun. de Caen, CC 646. Même chapitre.

(6) La pièce de vers de G. Durant était adressée à « M. Jacquier » ; la substitution de nom a donc été opérée par le musicien.

4° Les pièces d'*Amphion sacré*, signées La Tour, qui semblent avoir été écrites par le même musicien que les précédentes.

I - Les Airs de 1593.

Le 11 juillet 1590, le parlement de Normandie siègeant à Caen autorisait « Guillaume de Chastillon, sieur de La Tour, musicien demeurant en cette ville, à faire imprimer les 1er, 2e et 3e livres d'airs et chansons en musique par lui composées et tous est autres airs encore vus et publiés » (1). musique par lui composées et tous ses autres airs non encore vus et publiés » (1).

Seul le second de ces livres subsiste :

Airs de l'invention de G. d. C. Sr de la Tour, de Caen, sur plusieurs poèmes saints et chrétiens recueillis de divers auteurs et divisés en trois livres. I. De la grandeur de Dieu et de se réjouir en lui. II. De l'amour divin et du mariage. III. Du mépris du monde et de l'espérance en Dieu. Livre second à quatre parties. Caen, Jacques Mengeant, 1593. In-8° obl. (2).

Le livre second est le seul des trois qui nous ait été conservé. Il s'ouvre par les deux préfaces suivantes :

Au Roy très chrestien Henri iiii, roy de France et de Navarre.

Sire, mon devoir est plustost de demander pardon, d'offrir sy peu que ie fay à la grandeur de vostre Maiesté, que d'en atendre de la gloire et de la louange. Mais tous ses subiects lui devant généralement ce qu'ils peuvent aporter au bien de son service et de son contentement, le ciel a donné aux uns le moien de faire sortir de plus utiles tesmoignages de leur volonté qu'aux autres. Cela néanmoins n'afoiblissait le bon voulloir de ceux qui, en la basesse de leur fortune, s'efforcent, à l'égal de leur pouvoir, de paier l'obligation, et se décharger de la redevance à quoy Dieu et la nature les ont assuiettis, SIRE, encor que ma condition ne me puisse fournir de choses respondant à la grandeur de ma volonté, n'y digne d'estre mise devant les yeux de votre Maiesté, sy est-ce que faisant imprimer ce livre d'Airs de mon invention, dont les parolles sont sainctes, j'ai bien ozé m'enhardir de le consacrer à ses piedz en toute révérence et humilité. En quoy n'ayant autre dessein que de lui plaire, ie me suis plus estudié de bailler à ma musique un air agréable à chaque partie et qui s'acommode aux belles voix qui sont auprès d'elles, qu'à la recherche d'une musique plus profonde et moins propre à cet effet : estimant ma fortune estre très heureuse, si après le travail de tant de victoires gaignées ces Airs ont l'honneur de pouvoir estre suportez de son oreille : et d'un si bon succès, ie prendray courage de tenter un autre en l'offrande que ie me prépare de faire bien tost d'un autre livre. SIRE, je supplie le Créateur vous tenir en sa saincte et digne garde.

Vostre très humble et très obeyssant Serviteur
et Subiect, G. d. C. de la Tour.

Au lecteur

Tu n'as point veu mon premier livre, si tu ne sçais qui m'a incité à faire des Airs. Si le suiet de ceux-cy t'offense : c'est ton vice, non le mien. Si tu penses que la gayeté de mes Airs n'y soit convenable à ta fantaisie,

(1) Carlez (J.), *La musique à Caen de 1066 à 1848.* Caen, 1876, p. 13.
(2) Bibl. du Conservatoire de Paris, Rés. 26.

laisse ma musique et fay ton profit du reste. Mais ou bien ie me trompe ou il n'y a air qui ne se puisse marier bien à propos avec la dévotion Aussi ay-ie accommodé chacun à son suiect. La gayeté ne nous est point défendue au chant, si est bien la saleté aux paroles. Mais c'est un vice commun que l'air ne nous semble iamais beau s'il n'est accompaigné de lasciveté. Quiconque sois-tu, pense à Dieu. Et à Dieu. I'oubliais à te dire que la Musique ou tu trouveras des barres est sans mesure : l'autre se chante avec mesure. Un autre livre suyvra cestuy cy de près, Dieu aidant. Auquel ie te recommande derechef.

Suivent deux pièces de vers de Chastillon. Un sonnet au roi et l'anagramme sur le nom du musicien : *Son clair luth guide l'âme* (Guillaume de Chastillon).

Les paroles

Les paroles que nous avons identifiées se trouvent dans les recueils suivants :

— DU BELLAY (Joachim). *Inventions de l'autheur.*
— HABERT (Isaac). *Les Trois livres des météores avecques autres oeuvres poétiques* [odes, sonnets, bergeries, œuvres chrestiennes]. Paris, J. Richer, 1585, in-12.
— VALAGRE et MAISONFLEUR (Etienne de). *Les Cantiques du sieur de Valagre et les cantiques du sieur de Maisonfleur. Poèmes pleins de piété...* Paris, M. Guillemot, 1587. In-12. (Suivi des *Quatrains spirituels de l'honneste amour...*, de Yves Rouspeau.)
— *Id.* Lyon, B. Rigaud. In-16.
— DURANT (Gilles), sieur de la Bergerie. *Imitations tirées du latin de Jean Bonnefons avec autres amours et meslanges poétiques de l'invention de l'autheur.* Paris, A. L'Angelier, 1588. In-12.
— DESPORTES (Philippe). *Soixante psaumes de David, mis en vers français par Ph. des Portes...* Rouen, R. du Petit Val, 1591. In-4°.
— *L'Uranie ou nouveau recueil de chansons spirituelles, comprinses en cinq livres et accomodées pour la plupart au chant des Pseaumes.* Genève, J. Chouet, 1591. In-16 [avec un supplément].
— POUPO (Pierre). *La Muse chrestienne de Pierre Poupo* [avec des poésies de Benjamin Jamyn]. Paris, B. Le Franc, 1590-1592. In-12.
— TRELLON (Claude de). *L'Hermitage du sieur de Trellon, augmenté et corrigé de nouveau. Avec ses regrets et lamentations.* Lyon, par Th. Ancelin, 1593. In-8°.

Ainsi tous ces recueils de vers, exception faite de du Bellay, plus ancien mais aussi plus célèbre, ont paru entre 1585 et 1593 (ou 1591 puisque il y eut une édition de Trellon antérieure à celle que nous connaissons). Or, Chastillon obtenait dès 1590 l'autorisation de faire imprimer ses trois livres d'*Airs*. Il a donc eu le temps, entre cette date et 1593, de compléter le second en s'inspirant de vers nouvellement publiés (Poupo, l'*Uranie*, Desportes et peut-être aussi Trellon).

Pour La Tour, comme pour la plupart des musiciens de son temps, le choix des paroles a la plus grande importance. Sauf cas, assez rare, où

il respecte l'intégralité de la pièce de vers choisie, il s'est, en général, livré, parmi les diverses strophes, à un travail de sélection. Cela de plusieurs manières.

1° Cas le plus simple : Edition sans interruption de la première partie d'une poésie ;

2° Edition d'un certain nombre de strophes d'une poésie, qu'il répartit dans un ordre différent de l'original. Parfois, il fond des éléments empruntés à deux strophes différentes ;

3° Dans certains cas, des pièces sont dans ses *Airs* composées de strophes extraites de deux poésies différentes, parfois d'auteurs différents.

Pour quelle raison procède-t-il ainsi ? D'abord, sans doute, pour abréger des pièces que faute de place on ne peut éditer en entier. Mais également pour ne conserver de la pensée de l'auteur que ce qu'il considère comme essentiel. A l'occasion, pour éliminer tout sujet tant soit peu libertin (1).

Particulièrement révélatrices de sa pensée sont sans doute les strophes qu'il extrait d'une poésie pour les ajouter à celles d'un autre auteur. Elles ont rapport presque toujours à la force que donne la foi. Mais La Tour peut les avoir choisies en raison de leur seule beauté : celles qu'il prend chez Habert, placées en tête d'une pièce, constituent des débuts pleins de vigueur et de fermeté.

Une raison de forme a pu aussi intervenir : la nécessité, pour le chant, de donner à toutes les strophes de la même pièce une répartition semblable des rimes masculines et féminines ; question sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Il faut citer enfin le cas particulier que constitue l'*Uranie*, recueil protestant dont la composition a été attribuée à Odet de La Noue (2). Les vers peuvent se chanter sur la musique des psaumes et, à cet effet, l'éditeur a dû se livrer parfois à la mutilation des textes poétiques originaux. Ainsi, le cantique XI de Valagre, écrit primitivement en alexandrins, se trouve ici réduit en octosyllabes et c'est sous cette forme que Chastillon l'utilise. En voici, à titre d'exemple, la première strophe dans les deux éditions :

Valagre. Texte original (1586)	*Uranie* (1591)
Prends Seigneur, prens pitié de mes yeux et de moy	Seigneur aye pitié de moy
Mes yeux t'ont courroucé, ie t'ay mis en colère	Qui suys tout comblé de misère
Ie le sçay mais tu es ce pitoyable père	Tu es ce pitoyable père
Qui tire au moindre cry ses enfanz de l'esmoy	Qui tire les siens hors d'esmoy.

(1) *Un jour du Mois de May.*
(2) POURTALÈS (Guy de), *Odet de La Noue*, Paris, 1919, p. 52.

Chastillon lui-même a ordonné ses thèmes d'inspiration sous trois rubriques. 1° De la grandeur de Dieu et de se réjouir en lui. 2° De l'amour divin et du mariage. 3° Du mespris du monde et de l'espérance en Dieu. A travers ces trois parties, nous nous proposons de rechercher la pensée du compositeur.

1° *De la grandeur de Dieu et de se réjouir en lui.* On commence par proclamer que Dieu seul sera célébré, qu'aucun autre sujet ne convient au poète. Celui-ci rejette les plaisirs du monde, ambition, fortune, dont il a éprouvé la vanité.

Un des thèmes les plus développés est celui de la Toute-Puissance de Dieu, maître de l'Univers et des hommes.

« Bref à sa seule voix les éléments tressaillent.
. . . .
Sans lui tant seulement on ne sçaurait rien faire. »

Une poésie du recueil est à sujet politique : celle sur la bataille de Coutras, *Chant de victoire fait au nom du roi.* Mais Chastillon n'en garde que l'allusion à l'appui divin à Henri de Navarre, qui lui permet d'avoir plutôt vaincu que combattu.

Avec les poètes qui l'inspirent, Maisonfleur et Valagre, à la suite de Marguerite de Navarre (1), La Tour, imprégné de néoplatonisme, célèbre le Dieu parfait.

« Qui seul est sans milieu, sans principe et sans bout ».

Dont on chante encore :

« Ta perfection est ronde
Et toy mesmes es ta loy ».

Ce Dieu « incompréhensible», on l'admire à travers son œuvre, la création, et en particulier l'âme humaine :

« Puisque des yeux de mon âme
Mon âme mesme je voy
Moy mesme estonné de moy
Ravy presque je me pasme ».

Cette âme liée au corps en ressent les effets. Dieu l'en écarte et l'y maintient à la fois (2).

Autre thème très important de cette première partie : l'appui que l'homme trouve en Dieu, la force du repentir :

« Heureux encor qui relevé soudain
Se reconnut pécheur devant ta face ».

Il éprouve :

(1) A. Lefranc. *Marguerite de Navarre et le platonisme de la Renaissance.* Paris, 1899. In-8°.

(2) *Qui n'admire les merveilles.*

« La foy qui nous rend vainqueur
de Satan et de sa rage ».

Et le seul psaume mis en musique par La Tour est : *Qui confidunt in Domino* (Qui d'un ferme courage au Seigneur se confie).

Et sans doute bien intentionnelle est l'adjonction à une poésie de Habert d'une strophe isolée prise à un cantique de Valagre :

« Fay que de ton sainct temple où je te fais offrande
De mon cœur, repentant, o Seigneur, je descende
Quitte et justifié de mes iniquitez.
Dy moy, Seigneur, dy moy, comme au paralytique
Pardonne mes péchez et la santé m'applique
Car tu peux netoyer toutes infirmitez ».

2° *De l'amour divin et du mariage.* Il semble ici nettement que la logique de la pensée ait déterminé l'ordre de succession des pièces. C'est d'abord chez Benjamin Jamyn que La Tour puise ses sources d'inspirations pour célébrer le « vray amour ». Thème platonicien : « Si ce monde est un corps », en mouvement, il faut qu'il ait un « esprit moteur », ce sera l'amour, « âme de l'univers ».

« Ainsi amour de Dieu et de nous ne fait qu'un ».

Cet amour n'est pas un « plaisir volage »,

« Mais une éternité, une immuable essence ».

De là, on célèbre avec Jamyn la « vraye beauté », puisque :

« Dieu, amour et beauté tous les trois ne font qu'un »,

beauté éternelle distincte de la « blonde jeunesse » ou de tout autre attrait particulier.

Dans cet état d'esprit, le ton s'élève à la contemplation religieuse (*Uranie*) :

« Je suis épris d'amour »
De ta divine flame ».

Et dans la pensée de La Tour, le vrai amour trouve sa réalisation dans le mariage. Deux poèmes de circonstances écrits par Poupo, à l'occasion de cérémonies nuptiales, servent ici d'éléments de transition. Mais c'est surtout chez Rouspeau que notre musicien trouve le plus clair de sa pensée. Ce poète voit dans le « saint mariage », une institution divine qui parachève l'œuvre de la Création. D'autres strophes de lui sont des maximes morales rappelant les devoirs des mariés en donnant des conseils un peu terre à terre.

3° *Du mespris du monde et de l'espérance en Dieu.* Repris de la première partie, le mépris du monde l'est ici sur un ton plus grave et plus solennel, avec des images bibliques :

« Car qu'est-ce de l'homme superbe
Rien d'autre chose que de l'herbe
que tu fauches en ta fureur ? »

Mais le thème central devient le repentir dans la maladie (cantique pour ceux qui sont affligés de maladie) et la pensée de la mort. (Paraphrase du *Libera me*). Les vers de Habert que choisit Chastillon ont une magnifique résonance.

« Le cœur tout désolé, l'âme en deuil, l'œil en pleurs
Bas à tes pieds je viens accuser mon offense... »

Ailleurs on chante la détresse de l'homme qui se sent abandonné de Dieu.

« Seigneur, alors qu'une pesante angoisse
De cent façons nous meurtrit et nous froisse
Il semble, hélas, que tu ne nous vois point... »

On aboutit à une morale de préparation à la mort : faire en ce domaine comme le chevalier qui s'apprête à affronter le combat à tout moment (« Bien vivre pour bien mourir »). Mais d'autres poésies épiloguent sur la brièveté de cette vie et sur la vanité de tout projet à longue échéance :

« Vivons, ce jour est le nôtre
N'ayons plus de loing soucy
Nous ne serons plus icy
Peut-être au lever de l'autre ».

Deux pièces brèves terminent ce recueil : *Benedicite* et *Graces*.

Par le nombre des volumes de vers utilisés, par la variété des sujets traités et le souci de les ordonner, Chastillon s'est donc efforcé de constituer une petite anthologie de la poésie spirituelle. On notera naturellement la prépondérance des sources protestantes (Maisonfleur, Valagre, Poupo, Rouspeau, l'*Uranie*).

Le plus souvent, les textes ont été choisis avec goût et un sens poétique réel. Toutefois, si mal inspiré nous semble le poète qui croit pouvoir exprimer ses idées philosophiques sous la forme suivante :

« Si ce monde est un corps, il faut bien que ce monde
Qui est fait et conduit d'une suite seconde
Ait un esprit moteur de ses effets divers... »

Que penser du musicien qui fait chanter de tels discours à quatre parties ? En l'occurrence, c'est faire preuve d'une audace excessive, c'est mal concevoir les rapports entre poésie et musique.

Pour l'histoire littéraire locale, l'étude des *Airs* nous apporte quelques renseignements. Elle nous permet de connaître quelques volumes de vers qu'on pouvait lire à Caen autour de 1590. D'autre part, notre recueil trouve sa place dans le courant d'inspiration stoïcienne et chrétienne qui traverse la Ville à ce moment. Courant dont les principaux représentants sont alors Vauquelin de La Fresnaye et les frères d'Aigneaux, et auquel n'échappe pas Malherbe, présent à Caen à cette date, et qui

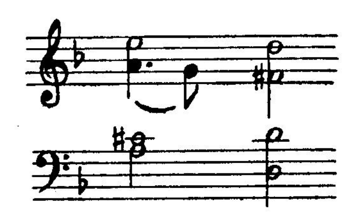
n'écrit alors que des déplorations funèbres (1). Au surplus, il n'est pas interdit de supposer que le poète ait eu connaissance de l'œuvre de notre musicien.

La musique
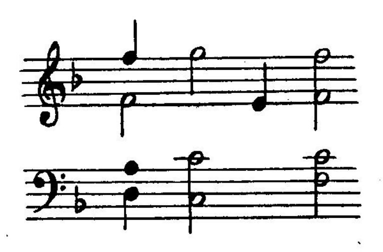
Comme l'indique le titre du recueil, les pièces appartiennent à la forme « air ». Ce sont des chansons à strophes toutes à quatre parties (*superius, contra, tenor, bassus*) ; mais dans la première : *Vive Henry,* on trouve sur les mots « Vive le Roy » un rechant répété deux fois, qui comprend l'adjonction d'une *quinta pars* placée au-dessus du *superius.*

En règle invariable, elles se terminent sur un accord qui comprend soit la tierce majeure et la quinte, soit l'un de ces deux éléments, plus souvent le second, précédé lui-même d'un accord majeur sur le 5e degré (donc avec sensible). A grand nombre de fins de vers ou d'hémistiches, la basse effectue un saut d'une quarte ou d'une quinte déterminant dans un ton donné un rapport 1er-5e degré ou inversement (cela soit entre les deux derniers pieds du vers ou de l'hémistiche, ou entre le dernier et le premier du vers ou de l'hémistiche suivant). Elle ne fait jamais entendre de triton. Les altérations engendrent souvent des fausses relations.

L'écriture est entièrement harmonique : accord avec notes de passages ; celles-ci engendrent parfois des septièmes de dominante :



La Tour utilise fréquemment, en fin de vers, le retard de la tierce :



Chastillon conçoit-il qu'une des quatre parties détienne une importance plus grande que les trois autres ? Reprenons cette phrase de la préface : « Je me suis plus étudié de bailler à ma musique un air agréable à

(1) Fromilhague (R.), *Malherbe,* t. 1, p. 112 ss.

chaque partie et qui s'accommode aux belles voix qui sont auprès d'elles, qu'à la recherche d'une musique plus profonde et moins propre à cet effet. » Nous ne saisissons pas exactement sa pensée. Mais nous croyons du moins comprendre que chaque partie a son propre chant. Et pourtant, les vocalises que nous trouvons dans les pièces du recueil sont en général l'apanage du *superius*.

La musique est adaptée à la structure des vers et l'on chante les *e* muets des rimes féminines. Aussi faut-il que toutes les strophes de la même pièce soient de même structure. Le musicien ne peut donc pas utiliser une poésie entière composée originellement de quatrains à rimes embrassées. En effet, si celles du premier se présentent dans l'ordre : masc.-fém.-fém.-masc., celles du suivant viendront en ordre inversé. D'où la nécessité de se livrer à une sélection embarrassante dans le choix des strophes.

Le dernier ou les deux derniers vers de chaque strophe sont chantés deux fois. Un signe typographique indique, sur la portée, l'endroit de la reprise.

Chaque vers se termine par une barre verticale, procédé utilisé par Planson dès 1587 (1). Ce qui suppose que la syllabe finale au moins de chacun est chantée en même temps aux quatre parties. Du reste, dans sa préface, Chastillon fait, nous l'avons vu, une distinction bien nette entre l' « air » et la « musique mesurée à l'antique » : « la musique où tu trouveras des barres est sans mesure, l'autre se chante avec mesure » (2).

Toutefois, le rythme reste basé sur une opposition de brèves et de longues. Tous les airs étant précédés indistinctement du signe ¢, ceux de rythme rapide ont pour unité de battue la noire (opposition de noires et de blanches ou de leurs équivalents en durée) ; les autres, plus lents, la blanche (opposition de blanches et de rondes ou de leurs équivalents en durée). Nous relevons en de rares endroits l'emploi de la noire pointée suivie d'une croche, ce qui fait apparaître une variante rythmique :



Aux fins de vers, nous avons en général une syllabe équivalent à deux (ou trois) battues s'il s'agit d'une rime masculine, et de deux syllabes de ce type si elle est féminine. Exceptionnellement, nous trouvons dans une pièce une dérogation à cette règle. Pour maintenir un mouvement allègre, la syllabe finale de certains vers reste brève. Ainsi celle de « rie » dans le distique suivant :

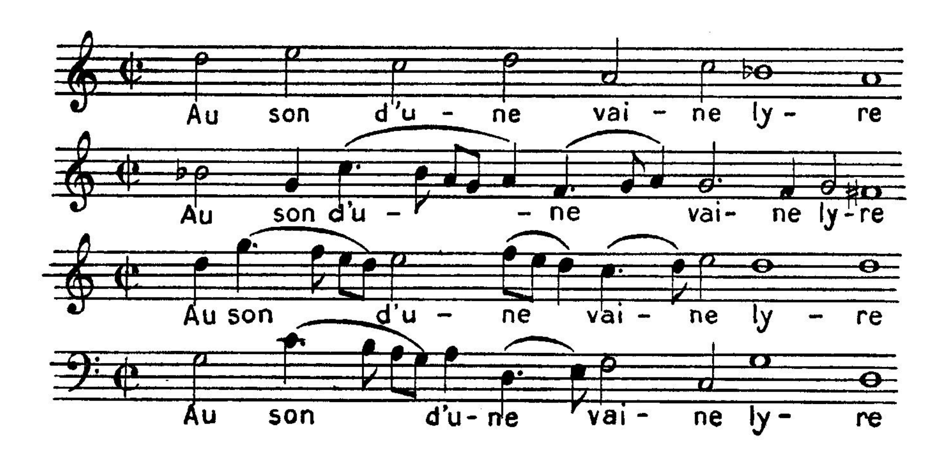
(1) Levy (K. J.), *Vaudeville, air mesuré et air de cour*, dans *Musique et poésie au XVIe siècle*, Paris, 1957, p. 192.

(2) Cité *ibid.*

Sur que tout le monde rie
c'est icy le jour.

Bien plus, à deux reprises nous relevons le fait suivant : à certaines parties on chante la dernière syllabe d'un vers alors que d'autres en sont à la première du vers suivant ; la barre verticale doit alors disparaître (*O seigneur Dieu* ; *Un homme aurait trop d'affaires*). Cela résulte du mouvement rapide de la pièce adapté au ton des paroles.

Dans plusieurs airs, la quantité des syllabes est la même aux quatre voix qui prononcent les mêmes paroles en même temps. Mais non dans toutes, nous venons de le voir, ce qui occasionne parfois dans le chant des mouvements symétriques entre les parties, procédé que Chastillon semble affectionner particulièrement. Ainsi, dans *J'ai tantot fourny ma traite* :



Dans le même esprit, il faut citer le départ des parties dans *Qui n'admire les merveilles,* toutes successivement à une battue d'intervalle.

Tout cela semble être une survivance de la chanson polyphonique. Notons aussi l'existence de deux pièces en canon (les deux dernières du recueil).

Par opposition, nous relevons un exemple ou non seulement les quatre voix chantent les syllabes simultanément, mais encore le rythme se répète aux quatre vers de la strophe.

Seigneur aye pitié de moy
Qui suis tout comble de misère

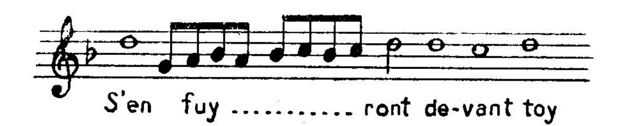
Cette pièce se rapproche de la « musique mesurée ».

PROCÉDÉS EXPRESSIFS

Les procédés expressifs employés dans les airs de 1593 sont les suivants :
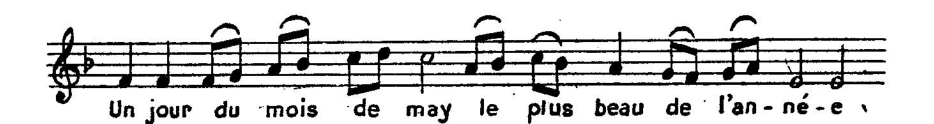
1° Opposition du rythme rapide (battue à la noire) pour les pièces de caractère allègre, et du rythme lent (battue à la blanche), réservés aux cas graves et solennels.

2° Emploi des groupes de doubles croches (ou de croches) sur les syllabes considérées comme importantes, presque toujours réservés au *superius*. Ainsi dans la paraphrase sur le *Libera me* :



pour exprimer l'idée de fuite. Il va sans dire que ce procédé n'a de raison d'être que pour la première strophe de chaque poésie.

Plus souvent, La Tour emploie des groupes de deux croches ou deux noires ; ainsi dans cette pièce joyeuse :



Mais ce procédé n'est pas aussi caractéristique de la partie supérieure et notre compositeur affectionne l'emploi des mouvements ascendants ou descendants parfois d'une octave entière. Ainsi, dans le *Cantique pour ceux qui sont affligés de maladie*, il marque la gravité du sujet par mouvements de la basse sur le mot « larmes ».

Voici les coupes des différentes strophes qu'on trouve dans le recueil :

— Quatrains réguliers de 6, 7, 8 et 12 pieds ; irréguliers : 6 6 6 4, 8 8 6 6, 10 10 10 4, 12 12 6 12.
— Sixains réguliers de 7, 10, 12 pieds ; irréguliers : 7 3 7 3 7 3.
— Huitains réguliers de 6 pieds ; irrégulier : 7 5 7 5 7 5 7 5.

Voici le détail des pièces composant les *Airs*, avec, en regard, les identifications que nous avons pu faire.

Pièce liminaire : *Vive Henri, le beau soleil de France.*

I - DE LA GRANDEUR DE DIEU	
1) Je ne veux plus chanter d'une voix inutile.	Strophes 1 à 6 : HABERT, Poèmes chrétiens à la suite des *Météores*, p. 26. Str. 7 : VALAGRE, Cantique X, 7. (1)
2) O Seigneur Dieu, nous te louons (Cantique sur le Te Deum laudamus).	RONSARD (Edité dans *Uranie*, p. 18).
3) C'est ores qu'il te faut ma résonnante lyre.	Str. 1 : HABERT, sonnet spirituel XIII, 1er Quatrain. Str. suivantes : MAISONFLEUR, Cantique I, str. 48, 50, 55, 57, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 78.
4) Qui chantera les merveilles.	MAISONFLEUR (2), Cantique XIII, str. 1, 2, 3, 7, 5, 9, 11, 12.
5) Puisque mes faibles mains au jour de la victoire. (Chant de victoire fait au nom du roi.)	Suppléments à l'*Uranie*, p. 2.
6) Tant plus je vais en avant.	Str. 1 à 17 : MAISONFLEUR, Cantique XII. Str. 18 : MAISONFLEUR, Cantique VII, str. 7.
7) Qui d'un ferme courage au Seigneur se confie.	DESPORTES, Psaume 124.
8) Seigneur, bien que la fortune.	
9) Depuis, Seigneur, que tu m'as.	MAISONFLEUR, Cant. XI, str. 1 à 12, 19, 14, 18, 13, 20, 17.
10) Qui haussera ma parolle et ma voix.	MAISONFLEUR, Cantique V.
11) Qui n'admire les merveilles.	VALAGRE, Cantique II, str. 1 à 11, 34, 42, 57, 59, 60.
12) Dieu à qui rien n'est impossible.	*Uranie*, p. 402, str. 1, 2, 8, 5, 12, 16, 18, 19, 20, 21.
13) C'est bien raison Seigneur, veut ta grande puissance.	
14) Dieu grand et admirable.	VALAGRE, Cantique VI, str. 42, 43, 20, 21, 22, 39, 40, 46, 48 à 53, 57, 58, 60.
II - DE L'AMOUR DIVIN ET DU MARIAGE	
1) Si ce monde est un corps, il faut bien que ce monde.	JAMYN (Dans la *Muse chrestienne* de Poupo, p. 194).
2) A toy mon Dieu, ma lumière.	*Uranie*, p. 48.
3) Je ne veux plus en vain semer tant de langaige.	
4) Je ne puis me lasser...	HABERT, Ode XI (à la suite des *Météores*).

(1) Mis en musique par BERTRAND (A. de), *Airs spirituels*, 1582.

(2) Les 13 Cantiques de Maisonfleur mis en musique par CONDOMIRIO (Antonio). *Les Cantiques du sieur de Maisonfleur*, Paris, Ballard, 1582. La basse seule en subsiste.

5) Amour, eslève moy sur ton aile et m'emporte. (Chant de la vraye beauté.)	JAMYN (Dans Poupo, p. 201), str. 1 à 7, 23 et 24.
6) O la belle cité. (Pour une honneste et vertueuse dame.)	DURANT, odes, p. 122vo.
7) De toutes les faveurs dont Dieu le Créateur. (Stances chrestiennes des louanges du saint mariage.)	ROUSPEAU, p. 26.
8) Sur que tout le monde rie.	POUPO, Meslanges (à la suite de la *Muse chrestienne*, p. 185).
9) Honorable entre tous est le saint mariage. (Quatrains sur les devoirs des mariés.)	ROUSPEAU, Str. 8, 11, 6, 7, 10, 16, 19.
10) Un iour du mois de May le plus beau de l'année.	POUPO, p. 42 ; *passim*.

III - DU MESPRIS DU MONDE ET DE L'ESPÉRANCE EN DIEU

1) A Dieu ma lyre à Dieu les sons.	Str. 1 à 6 : DU BELLAY, Adieu aux Muses. Str. 7 et 9 : (en partie) *Uranie*, p. 299.
2) Le cœur tout désolé, l'âme en dueil, l'œil en pleurs.	Str. 1 et 2 : HABERT, Sonnet spirituel 21, Quatrains.
3) Seigneur, aye pitié de moy.	*Uranie*, p. 244 (Mutilation du Cantique XI de Valagre), *passim*.
4) Dans le lict de la mort tout baigné de mes larmes.	TRELLON, p. 17. (1)
5) Il est bien heureuse Geneviève. (A une vertueuse fille.)	
6) Seigneur, alors qu'une pesante angoisse.	MAISONFLEUR, Cantique VIII.
7) Ce n'est pas sans raisons bien grandes.	MAISONFLEUR, Cantique IX, str. 1, 3, 7, 23.
8) J'ay tantost fourny ma traite.	DURANT, 1. II, p. 124. Edité dans *Uranie*, 5, 23. La Tour a inversé les vers 5 et 6 de chaque strophe.
9) Quand de tous mes erreurs je prends la cognoissance.	Str. 1 : HABERT, sonnet spirituel IX, 1er quatrain.
10) Un homme aurait trop d'affaires. (Ode à M. Morel.)	DURANT, p. 123vo, « A M. Jacquier ».
11) O vray Dieu mon refuge.	Str. 1 et 2 : LA GESSEE (*Premières Œuvres*, 1583, p. 148, éd. dans *Uranie*, p. 6). Str. suivantes : *Uranie*, p. 82, str. 3, 5, 8.

(1) Mis en musique par BOYER (J.), *Airs... mis en tablature de luth...*, 1621, et par MOULINIÉ (E.), *Airs... avec la Tablature de luth...*, 1624.

12) Délivre moy, Seigneur, de la mort éternelle. (Paraphrase sur le Libera me, Domine, de morte eterna.)	DESPORTES (1), éd. dans *Uranie*.
13) O Dieu béni ces viandes. (Benedicite. Canon à 4.)	
14) Gloire au Seigneur Dieu. (Graces. Canon à 4.)	

L'autorisation du Parlement de 1590 concernait, outre les trois livres d'*Airs*, « tous les autres airs non encore vus et publiés ». Cette formule a-t-elle une signification précise ? De toute façon, il semble assez peu probable, en ce cas, que ces œuvres-là aient été conservées.

II - Les Airs de ballets de 1603.

Ecrits pour l'entrée de Henri IV à Caen, Mengeant en annonce la prochaine parution dans la préface du premier de ses livres d'*Airs nouveaux*, de 1608 ; mais il semble qu'il ne les édita jamais. On trouvera plus loin dans *Amphion sacré* des airs de ballets, sans qu'on puisse dire pour quelle cérémonie ils furent écrits.

III - Les Airs nouveaux accompagnés des plus belles chansons a danser... Caen, J. Mengeant, 1608.

La plupart de ces *Airs nouveaux* peuvent-ils être attribués à Chastillon ? Ce recueil a déjà retenu l'attention de A. Verchaly (2) ; nous ne nous y attarderons pas. Mais nous croyons devoir citer à nouveau la préface : « Cette considération m'a occasionné de requérir plusieurs poètes de mes amis, lesquels m'ont donné des paroles sur plusieurs chants de mesure et convenables pour danser et autres airs pour chanter à une voix seule, lesquels chants et airs avaient été faits par cy devant par le sieur de La Tour en la plupart et mis en musique à 4 parties pour luy-mesme. Mais ayant sceu de luy qu'il ne les vouloit mettre en lumière, d'autant qu'il avoit donné l'air et la Musique à ceux qui avoient fait les paroles pour en disposer à leur volonté, je me suis résolu d'en mettre par ordre un certain nombre, auxquels j'ay fait noter le sujet du chant seulement ».

Ce qui pourrait signifier que La Tour a écrit la plupart des airs, mais qu'il a renoncé à ses droits d'auteur.

Pour le reste, répétons ce que dit A. Verchaly : « Ils relèvent de trois origines : chansons à danser déjà pourvues d'un texte, chansons à danser

(1) Mis en musique dans Bertrand (A. de), *Airs spirituels*, 1582 ; La Grotte (N. de), *Premier livre d'airs et chançons*, 1583 ; *Thesaurus harmonicus*, éd. par J. B. Besard, 1603 ; Boyer (J.), *Airs à quatre parties*, 1619 ; *La pieuse alouette avec son tirelire, partie seconde*, 1621 ; Caignet (D.), *Les C L pseaumes de David*, 1624 ; id. 1625.

(2) Verchaly (A.), art. cité, p. 170.

auxquelles les paroles ont été ajoutées, chansons polyphoniques dont le dessus a été seul noté ».

A la différence des *Airs* de 1593, nous sommes donc certains ici qu'on peut isoler la partie du *superius*.

La préface du second livre d'*Airs nouveaux* de 1608 annonçait à nouveau la parution d'Airs à 4 parties de La Tour (1). S'agit-il encore des airs de ballets de 1603 ou d'une autre partie de l'œuvre du musicien, également perdue ?

IV - Amphion sacré.

Amphion sacré, recueilly de quelques excellens musiciens de ce temps, contenant plusieurs beaux airs, chansons, noëls et madrigales, desquelz beaucoup n'ont encore esté mis en lumière, à quatre et cinq voix. Lyon, Louis Muguet, 1615. In-4° (2).

Ce recueil contient six pièces de Bonnet, trente et une de Guédron, quatorze de Gastoldi, une de Cerveau, trente-six signées de La Tour.

On peut sans hésiter identifier le Sieur de La Tour dont parle Mengeant en 1608, au Guillaume de Chastillon de 1593. Mais celui-ci ?

Diverses raisons nous permettent de supposer qu'il s'agit du même : outre la proximité des dates, la ressemblance dans certains thèmes d'inspiration et dans la forme musicale en général.

Par contre, y-a-t-il des objections décisives ? Bien sûr, en 1615, date d'*Amphion sacré*, Chastillon est mort depuis cinq ans, tandis que les autres auteurs du recueil, dont la biographie nous est connue (Guédron, Gastoldi), vivent encore. Mais de nombreux airs, le titre le dit, ont déjà paru auparavant. Quant à ceux qui « n'ont encore esté mis en lumière », rien ne prouve qu'il y en ait de « La Tour ». Au surplus, Guillaume aura fort bien pu laisser à ses héritiers des pièces inédites.

Autre remarque : de certains airs les paroles sont postérieures à la mort de Chastillon. Ainsi dans *Venez voir, chrestiens*, l'allusion finale au « petit roy Loïs », pour qui l'on implore la faveur du Ciel, ne s'explique pas avant l'assassinat de Henri IV, et celui-ci ne précède que de douze jours la disparition du musicien. Ainsi en est-il encore probablement des deux adaptations d'odes de Malherbe. Celles-ci ont vu le jour sous leur forme originale fin 1609 : il serait surprenant que, dans l'espace de quatre à six mois, Chastillon ait pu en connaître des formes paraphrasées.

De fait, on ne saurait retenir cette objection : la musique est peut-être antérieure aux paroles, écrites pour des strophes de même structure.

Les remarques précédentes permettent seulement de penser que les airs d'*Amphion sacré* signés La Tour furent composés bien après ceux de 1593. Prenons en effet le cas des psaumes sur des paroles de Desportes.

(1) Cité *ibid.*

(2) Bib. nat., Rés. Vm^7 574.

Comme ici la coupe des vers est trop particulière pour qu'ils puissent s'adapter à des timbres préexistants, la musique doit dater au plus tôt de 1603, année où l'abbé de Thiron fait paraître sa traduction poétique. Les paroles permettent de classer les pièces qui nous intéressent de la façon suivante : airs spirituels, pastorales, airs de ballets.

1° Airs spirituels. Ceux-ci ne nous retiendront pas aussi longtemps que ceux de 1593. Ils ne présentent pas le même intérêt littéraire, et l'emploi de pièces galantes travesties en poésies religieuses retire à celles-ci toute valeur de sincérité. Enfin, pour des commodités matérielles, l'éditeur ne donne que trois strophes par air.

On retrouve des thèmes déjà traités en 1593 : vanité des biens de ce monde, bonheur d'y renoncer pour servir Dieu seul, mais ici repris de façon assez banale. La peur de l'enfer, par contre, fait l'objet d'un des plus beaux poèmes du recueil :

« Habitans de là bas que les feux et les flammes
Portent sans cesse aux plaintives rumeurs. »

Les cinq psaumes dans la traduction de Desportes ont été légèrement mutilés. Tous, sauf le *Super flumina Babylonis*, célèbrent la gloire du Créateur.

Figurent aussi deux Noëls : joie de la naissance du Sauveur. Dans les *Airs* de 1593, on ne trouvait pas d'allusion à Jésus : l'inspiration relevait surtout de l'Ancien Testament.

2° Pastorales. Certaines célèbrent le calme de la vie des champs, (*Ce qui me plaît davantage*), d'autres, sur un ton de poésie populaire, évoquent le gai rossignol. D'autres enfin sont prétextes à louer le Créateur à travers son œuvre et en particulier chantent le soleil glorieux éclairant le monde.

3° Airs de ballets. Cinq pièces consécutives racontent l'histoire d'Arion. Et tout prouve qu'elles faisaient partie d'un ballet de Cour : le thème mythologique, la succession des airs qui implique le déroulement d'une histoire à épisodes.

Grâce aux titres des pièces et aux paroles, on peut la reconstituer : premier air, *Air de l'aventure d'Arion*. Nous sommes au cap Ténare : le héros rappelle que, parti d'Italie, il s'embarqua pour la Grèce ; jeté à la mer, puis sauvé par le dauphin, il s'apprête à revoir Corinthe. Peut-être paraît-il juché sur le dos du cétacé car dans le deuxième, *Air d'Arion arrivé sur le rivage*, il chante le plaisir de retrouver terre et invoque « son Jésus », mêlant chrétien et païen. Dans le troisième, il s'en prend à « cette troupe rustique » qui « veut débattre avec lui l'honneur de la musique », avec cette conclusion :

« Mais ta maison champêtre
Te fournit plus de bien
Que ne fait d'être maître
Parmi les musiciens ».
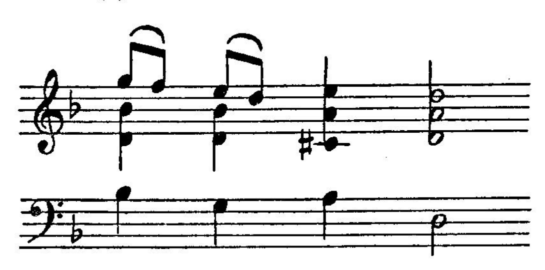
A quelle noblesse campagnarde cela s'adressait-il ? Le quatrième air, *Arion à ceux de sa suite*, fait sans doute allusion aux gentilshommes présents à la fête, et aux dames :

« Vous qui chargez de martyre
Allez suivant les beautez
Qui tiennent vos libertez
Sujettes à leur empire... »
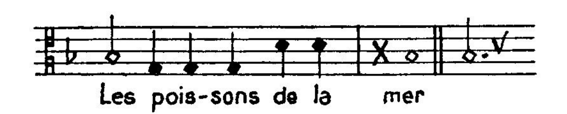
Jusqu'à présent, Arion parlait à la première personne (par le truchement des chanteurs). Au contraire dans le cinquième, *Air de la Victoire d'Arion*, le chœur rustique vaincu célèbre sa gloire.

Comme dans la tradition, cette histoire représente le triomphe de la musique et du musicien de génie.

La musique. — Les pièces d'*Amphion sacré* sont écrites selon les mêmes règles que celles de 1593 : mêmes accords, avec notes de passage engendrant souvent des septièmes de dominante, mais on en trouve parfois d'autres. Ainsi : (1)



Certaines parties des airs sont à répétition. De même que dans le recueil précédent, on chante toujours deux fois le dernier ou les deux derniers vers de chaque strophe. Mais fréquemment ici la syllabe finale n'est pas tenue la même durée avant et après la reprise : par exemple, elle peut se chanter le temps d'une blanche pointée la première fois et d'une ronde la seconde. Ce qui s'écrit : (2)



On trouve aussi, dans *Amphion sacré*, d'autres éléments de répétition :

Au début de certaines pièces, la même musique sert à deux vers ou deux groupes de vers consécutifs. Parfois on chante sur le même timbre
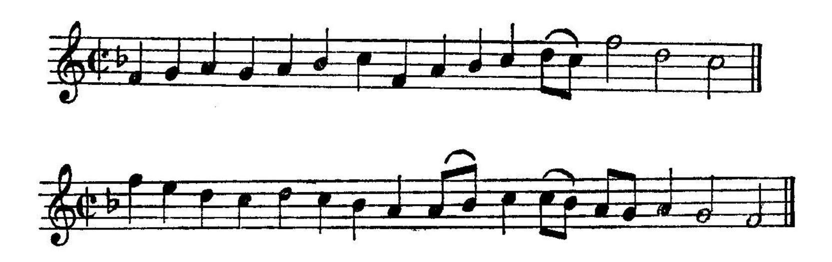
(1) *Tandis que je m'arrête,* 1er vers.
(2) *Mais vraiment que je crois,* fin (partie de ténor).

les vers 1 et 2 (*Péché je veux quitter, Soleil bel astre radieux*), parfois les groupes de vers 1-2 et 3-4 (*Mais vraiment que je crois, Je me baignais au changement*).

Dans trois pièces (*Péché que tu fais naître, Sous l'ombrage d'un buisson, Mortels, Dieu vous appelle*), le chant au *superius*, mais à cette voix seulement, est presque le même aux vers 1 et 3. Peut-on parler ici d'une même mélodie harmonisée différemment les deux fois ?

De fait, il existe dans les pièces d'*Amphion sacré* un chant qu'il est possible d'isoler des autres voix. C'est du reste ce que fait Mengeant luimême, qui publie cette même année 1615 son *Recueil des plus Airs accompagnés de chansons à dancer... auxquelles chansons l'on a mis la musique de leur chant afin que chacun les puisse chanter et dancer, le tout à une seule voix* : on y trouve insérés sous cette forme deux des airs de La Tour : *O que dessus tous* et *Habitans de là-bas.*

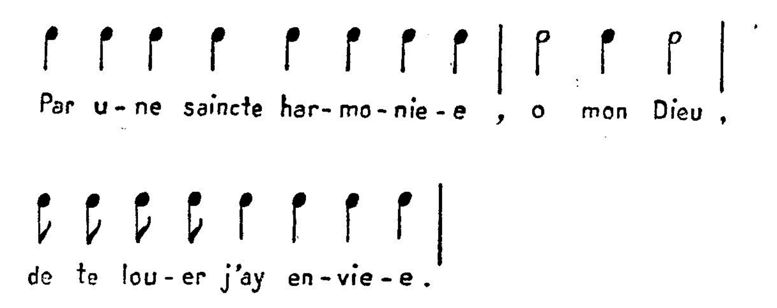
Les lignes mélodiques du *superius* acquièrent parfois une certaine aisance, et nous remarquerons en particulier celle du Noël *Un cantique, Angélique.* Comment ne pas relever la symétrie voulue dans cette gamme montée et descendue (1) ?



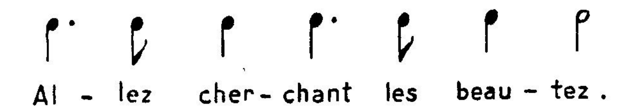
Le rythme est toujours conçu sur l'opposition d'un élément bref (noire ou équivalents) et d'un long (blanche). Mais ici, presque toujours les quatre parties chantent les mêmes paroles en même temps.

En outre, il y a dans le mouvement une plus grande souplesse. D'abord, parce que la syllabe finale de nombreux vers est une brève. Ensuite, dans le cours de la déclamation, des syllabes ont souvent la durée d'une croche. Ce qui permet des accélérations :

(1) *Un cantique, Angélique.*



Ici, La Tour a trouvé une heureuse adaptation au vers de Desportes. On verra également les pièces : *Sous l'ombrage d'un buisson* et surtout *Venez voir, chrestiens,* à l'allure rythmique si franche. On pourrait aussi signaler l'emploi répété qu'il aime faire du groupe : noire pointée, croche, noire :



Cette liberté rythmique caractérise surtout les pièces de ton populaire : pastorale ou noël. Là, au lieu de respecter le nombre de pieds des vers, La Tour s'y permet des adjonctions. Nous aurons ainsi cette répétition irrégulière :

« O le joly mois de May vestu d'un beau vert et gay
O le joly mois de May vestu d'un beau vert gay. »

Cela contraste avec la déclamation solennelle des pièces d'inspiration savante.

Voici la structure des strophes d'*Amphion sacré* :

— tercets réguliers de 12 pieds.
— quatrains réguliers de 7, 8 et 12 pieds.
irréguliers : 7 6 7 6 ; 12 10 4 12 ; 12 12 12 6.
— quatrains réguliers de 7 pieds.
irréguliers : 7 7 4 7 6.
— Sixains réguliers de 5, 6, 7 et 8 pieds.
irréguliers : 4 4 7 4 4 7 ; 7 7 7 7 3 10 ; 7 3 7 7 3 7 ; 7 6 7 6 10 6 ; 8 6 8 6 8 8 ; 8 8 8 8 8 12 ; 12 12 6 4 3 4 ; 12 12 6 6 6 6 ; 12 12 6 12 12 6.

Nous citons pour finir les *incipit* des pièces avec les identifications faites :

Que d'espines, o monde, accompagnent tes roses.	MALHERBE (texte modifié).
Voy comme le soleil d'une erreur vagabonde.	*id.* *id.*
Venez voir, chrestiens, la naissance.	
Riche d'or et d'honneurs je partis d'Italie. (Air de l'aventure d'Arion.)	
O que dessus tous. (Air d'Arion arrivé sur le rivage.)	
Mais vrayment que je crois.	
Vous qui chargez de martyre. (Arion à ceux de sa suite.)	
Puisque les chansons sacrées. (Air de la Victoire d'Arion.)	
Habitans de la-bas que les feux et les flammes.	
O Jésus bien que mon âme.	
Péché, je veux quitter ta livrée et tes armes.	
Quand je vois une onde argentine.	
Ha ! mon Dieu, vous voyez comme vostre bonté.	
Mortels Dieu vous appelle à suivre ses appas.	
Je me baignais au changement.	
Ce qui me plaist davantage.	
Tu voulois, monde pipeur.	
L'homme mortel, de mille orages.	
Tandis que je m'arrête.	
Péché que tu fais naître.	
Passé d'un sainct désir qui m'invite et m'enflamme.	
Un Cantique, Angélique.	BIRAGUE (F. de), *Premières Œuvres*, Paris, 1585, p. 103 (texte modifié).
Mais à quoy tant de désirs.	
Sous l'ombrage d'un buisson.	
Justes sur chacun se présente.	DESPORTES (Psaumes 32).
Sur mon âme il faut louer.	DESPORTES (Psaume 102).
Assis le long des eaux qui baignent la contrée.	DESPORTES (Psaume 35).
O doux Jésus mon clair jour.	
Bénis Dieu sainctement poussée.	DESPORTES (Psaume 1).
O Jésus ma lumière.	
Chantez au Seigneur louanges.	DESPORTES (Psaume 97).
Sur quoy me dois-je arrester.	
Onc auprès de Jésus ma plainte ne fut vaine.	
A Dieu délices des mondains.	
Rien n'est à l'œil tout agréable.	

CONCLUSION

Ainsi Chastillon de La Tour, si l'on attribue au même homme toutes les œuvres que nous avons étudiées, écrit uniquement dans la forme de l'air, mais sous la plupart des aspects que cela comporte, ignorant toutefois toujours les thèmes licencieux : toujours à quatre parties, mais le chant, dans les recueils de 1608 et 1615, a pu être isolé ; la musique est en général postérieure aux paroles, mais parfois aussi les précède.

Entre les recueils de 1593 et de 1615, on a pu relever une certaine évolution de l'écriture. Dans le premier, on observe des survivances du style de la chanson polyphonique. Dans *Amphion sacré,* elles ont disparu ; en même temps le rythme s'assouplit et la mélodie, au *superius,* acquiert peut-être plus d'habileté.

La manière de Chastillon le rapproche étroitement d'autres artisans de la même forme : Bonnet ou Planson par exemple. Il a dû acquérir une certaine réputation, puisque trente-cinq pièces de ce Normand (si nos suppositions sont fondées) paraissent à Lyon, cinq ans après sa mort.

On a pu voir la minutie exigeante et parfois mêlée de hardiesse dont Chastillon fait preuve dans le choix des paroles de ses *Airs* de 1593. C'est peut-être en mettant en musique sous une forme donnée cette anthologie par lui constituée, qu'il se montre le plus original.

Antoine BLOCH-MICHEL

LES DERNIÈRES ANNÉES DE J. CHAMPION DE CHAMBONNIÈRES (1655-1672)

par Michel LE MOEL

Le 28 mai 1655, Constantin Huyghens écrivait au sieur d'Aulnoy, gentilhomme de la reine Christine de Suède (1) : « J'ay sceu d'Anvers que l'illustre Sr. de Chambonnière s'est offert à la reine vostre maistresse, et demeure tousiours aux escouttes si S. M. n'aura pas aggréable de luy faire faire un tour de Brabant... »

Le souvenir de la tournée triomphale effectuée deux ans plus tôt par Anne de La Barre ne devait pas être étranger au dessein que formait Jacques Champion. La fille de Pierre Chabanceau, son collègue à l'orgue de la chapelle royale, n'était-elle pas revenue parée du titre pompeux de « fille d'honneur des reines de Suède et de Danemark » (2), et vraisemblablement nantie d'autres avantages plus substantiels ? Déjà, à cette occasion, le mélomane et francophile néerlandais n'avait pas hésité à recommander chaudement la cantatrice à Chanut, notre ambassadeur auprès de la « Sémiramis du Nord ». Les relations diplomatiques et littéraires, véritablement européennes, de Constantin Huyghens n'étaient pas à dédaigner.

La situation matérielle de Chambonnières était-elle à ce point critique pour qu'il songeât à s'expatrier ? Cédait-il à un caprice d'humeur voyageuse ou d'amour-propre blessé ? Le claveciniste de la chambre du roi jouissait cependant, outre sa réputation bien établie à la ville de virtuose, d'une charge déjà illustrée par son père Jacques Champion, sieur de La Chapelle. Toutefois, un vent d'italianisme soufflait sur la cour de France en matière de musique. Le cardinal Mazarin, devenu le grand dispensateur des fêtes officielles, se livrait à une véritable importation d'artistes

(1) Constantin Huyghens, *Correspondance et œuvres musicales* (édition Jongkbloet-Land), lettre XXX, p. 25, Leyde 1882.

(2) Cf. Arch. nat., Y 214, fol. 248 (insinuation du mariage d'Anne Chabanceau de La Barre avec Antoine Coquerel, 28 octobre 1667).

transalpins (1) : Atto Melani et la signora Bergerotti, chanteurs renommés, allaient concurrencer l' « aimable et belle La Barre » (2) dans le cadre des divertissements à la Cour et à la Ville. En 1653, pour succéder à l'Italien Lazzarin, « compositeur de la musique instrumentale », apparaissait son compatriote J.-B. Lully. L'étonnante et rapide fortune du Florentin dès lors commençait : en 1656, il se voyait confier la direction de la « Petite Bande » des violons créée pour constituer un élément plus docile en face des fameux « Vingt-quatre », jugés trop peu novateurs par le jeune monarque. L'année suivante, le *Sieur Baptiste* produisait sa première œuvre dans le goût du jour : *L'Amour malade*. La situation de Jacques Champion, tenant de la musique française, devenait alors plus délicate et surtout moins fructueuse. Or, s'il est un trait essentiel qu'on peut assurément attribuer à la personnalité de notre musicien, c'est bien celui d'un homme que ses dépenses excessives et sa soif de « paraître » condamnaient à mener une existence perpétuellement soumise à de lourds besoins d'argent. Cette fâcheuse tendance semble avoir eu pour effet, au sein même de sa propre famille, de déclancher très tôt une politique de prudence assez restrictive. Dès l'année 1631 son père, dans une déclaration notariée non exempte d'une certaine tristesse, devait prendre ses précautions pour sauvegarder le patrimoine des ponctions abusives exercées par son fils prodigue (3). J. Champion de La Chapelle rappelait tout d'abord que, dès le mois de septembre 1611, « n'ayant lors d'enfans que Jacques Champion », il lui avait assuré la survivance de sa charge de « joueur d'espinette ordinaire de la Chambre de Sa Majesté ». On peut retenir au passage l'intérêt de cette indication en ce qui concerne les dates extrêmes de la biographie de Chambonnières, si on se souvient que c'est en 1601 que J. de La Chapelle épousait Anne Chastriot de Chambonnières (4). « Depuis ledict temps — ajoutait La Chapelle — il a pleu à Dieu luy donner deux autres enfans (5), lesquelz en son vieil aage ne peuvent recevoir de luy le secours et advencement que ledict Jacques Champion, son filz aisné, a receu tant avant son mariage que depuis iceluy, oultre les sommes de deniers, vaisselle d'argeant et pièces d'or qui luy a baillez et prestez... ». Autre constatation d'importance : Chambonnières était donc marié une première fois avant d'épouser, comme il est bien connu, en décembre 1652, Marguerite Ferret (6). Il n'a malheureusement pas encore été possible de trouver la date de son mariage précédent avec Marie Le Clerc, ni celle du décès de cette der-

(1) H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully* (Paris, 1913).
(2) Loret, *La Muze historique, passim.*
(3) Cf. Pièce justificative n° 1, Arch. nat., Minutier central, XCVI, 21.
(4) Cf. Arch. nat., Y 140, fol. 136-137.
(5) Nicolas et Louise Champion.
(6) Cf. Arch. nat., Y 189, fol. 462.

nière (1). Dans sa *Déclaration*, La Chapelle, « affin de nourrir, comme dict est, l'amitié et la concorde entre ses dictz enfans, et que l'un ne soit tellement adventagé sur les autres que ceste inégalité aporte après son décedz du trouble et division en sa famille... », obligeait son fils aîné à verser 1500 livres à sa mère, et pareille somme à ses deux puinés, immédiatement après sa mort ; en cas d'inobservation de la présente décision, le fils déclaré « désobeyssant » (et on sait la force de ce terme à l'époque) était exclu de la succession de son père, qui suppliait même le roi de l'empêcher de disposer librement de sa charge à la cour. Dans le même esprit, semble-t-il, quelques années après la mort de J. Champion de La Chapelle, Anne Chastriot fit donation de tous ses biens aux seuls puînés, le 2 octobre 1647 (2), faisant nommément exception de son fils aîné.

Quoiqu'il en soit, songeant toujours à son voyage, et demeurant fidèle à sa tradition de faste, Chambonnières reçut très largement le fils de son correspondant néerlandais à l'automne de cette même année 1655, lors de son premier voyage en France. La lettre de Christian Huyghens à son père, datée du 15 octobre, en témoigne (3). C'est à ce moment que J. Champion mène son hôte visiter son « Assemblée des honnestes curieux » (4). Il vint le quérir « avec son carosse », et le retint même chez lui pour le souper, après avoir joué du clavecin « admirablement bien ». Au seuil de l'année suivante, nous est conservée une lettre de notre héros à son jeune hôte qui venait de regagner les Pays-Bas. « Je suis tousjours dans un désir extrême de voir Monsieur vostre père, y déclare Chambonnières, et feray mon possible pour aller quelque jour en Holande... » (5). Mais, pour pouvoir réaliser un tel projet il fallait se libérer des obligations qu'entraînait sa charge à la cour. Fort habilement, Chambonnières sut se tirer d'affaire en faisant appel à son frère Nicolas Champion. Ce dernier, quoique qualifié de « capitaine dans le régiment du comte d'Harcourt » (6) en 1647, avait dû recevoir dans cette famille d'artistes une solide éducation musicale. En juin 1656, Louis XIV, « ayant reconnu l'adresse qu'a ledit sieur de La Chapelle (7) à toucher le clavessin et la capacité qu'il s'est acquise en la musique », signait un brevet (8), permettant aux deux frères de tenir

(1) Le répertoire du notaire de Bricquet (Arch. nat., Minutier central, XCVI), porte « Compte et obligation » de J. Champion et Marie Le Clerc à J. Champion de La Chapelle, en date du mois de décembre 1632. Cet acte est malheureusement en déficit.

(2) Cf. Arch. nat., Y 186, fol. 93.

(3) Chr. Huyghens, *Œuvres complètes*, t. I (La Haye, 1888), p. 356.

(4) En ce qui concerne les concerts d'amateurs de Chambonnières, cf. F. Lesure, dans *Revue belge de musicologie*, t. III (1949), p. 144.

(5) Chr. Huyghens, *op. cit.* pp. 372-373.

(6) Cf. Arch. nat., Y 186, fol. 93.

(7) Nicolas Champion portait le titre de son père Jacques Champion de La Chapelle.

(8) Cf. Pièce justificative n° 2, Bibl. nat. ms. fr. 10.252, fol. 144 v° - 145 r°.

l'emploi de claveciniste de la chambre « *en l'absence* et en la survivance l'un de l'autre ». J. Champion pouvait ainsi quitter la France en toute sérénité : à son retour, il retrouverait son poste et les revenus plus modestes, mais réguliers, qu'il pouvait en attendre. Malheureusement, le beau rêve de Chambonnières ne se réalisa pas. La reine Christine venait de quitter son pays, et menait une vie errante, plus désargentée et endettée que jamais ; c'est la France qui allait bientôt recevoir l'illustre voyageuse à l'automne même de cette année 1656. Pour J. Champion, l'ère des véritables difficultés commençait.

L'an 1657 débuta mal : une déception, au moins sur le plan de l'amour-propre, était réservée à notre homme. Sans posséder les réelles dispositions de son père, le jeune roi était sensible à la musique. Ses contemporains prétendent qu'il jouait passablement de la guitare, et on connaît le nom de son maître : Bernard Jourdan de La Salle. Il semble avoir voulu s'essayer aussi au clavecin, mais sur ce point aucun témoignage de ses dons ne nous est parvenu. En cette matière, le professeur choisi ne fut point le virtuose « baron » de Chambonnières, mais Etienne Richard, organiste de Saint-Jacques-de-la-Boucherie, appartenant lui aussi à une famille attachée à la musique du roi. Le 14 février 1657, « Sa Majesté prenant un singulier plaisir à entendre toucher le clavessin et à le toucher elle-mesme... », signait un brevet en la faveur de ce dernier (1). Enfin, l'inventaire après décès de J. Champion, qui sera analysé plus loin, nous révèle que cette même année devait être assez orageuse. L'inventaire des *titres et papiers* de ce document, heureusement mis à jour, nous apprend que le 13 juin 1657, le Parc civil du Châtelet de Paris (2) prononçait une sentence de séparation de biens entre J. Champion de Chambonnières et sa seconde épouse Marguerite Ferret. Celle-ci, comme on va le voir, semble avoir été plus entendue aux affaires que son époux. Il est précisé dans l'analyse des pièces que l'épouse fut « auctorizée par justice au refus » de son mari. Elle n'hésita pas le 11 juillet suivant à faire vendre par huissier les biens de J. Champion pouvant assurer le recouvrement de sa légitime. Entente tacite d'un ménage dont la situation financière était difficile et qui préservait, sous le nom de la femme, des ressources inaliénables, ou simple réflexe d'épouse avisée en face des dissipations d'un mari prodigue ? Quelle humiliation, à coup sûr, pour un musicien gentilhomme ! Au demeurant, les difficultés cernaient toute la famille. Dans le même temps, on dut vendre la terre et la métairie « du Petit Plessis près Rozoy en Brie » le 30 mai à Germain Richard, sieur de La Chastre, pour la somme de 2.840 livres dont 240 seulement furent versés comptant (3). Sur cette maigre

(1) Bibl. nat., ms. fr. 10.252.

(2) Les sentences du Parc civil du Châtelet sont malheureusement en déficit pour cette période.

(3) Arch. nat., Minutier central, XCIX, 196.

somme, il fallait encore prélever incontinent 200 livres au profit d'un procureur au parlement de Paris, qui s'était occupé d'un coûteux procès mené au sujet de cette propriété. Dans cet acte nous voyons figurer Anne Chastriot, Nicolas Champion devenu « écuyer à la Grande Escurye du Roi », et Louise Champion, qui avait épousé un noble piémontais en 1639 : Victor-Amédée *comte* de Luserna et *marquis* de la vallée d'Angrogna (1). Cette fois encore, J. Champion, qui ne figure pas dans la transaction, semble avoir été écarté des affaires de la famille.

Ensuite, c'est le silence. Un silence de cinq années, entrecoupé par la mention de Christian Huyghens lors de son deuxième voyage à Paris en 1660, où il déclare brièvement : « Vu Chambonnières qui joua du clavecin et chanta un air de sa façon qui ne me sembla que médiocre... » (2). Le ton changeait. Il n'est pas sans intérêt de comparer l'attitude assez différente de Constantin Huyghens par rapport à celle de son fils, en face de la situation peu reluisante dans laquelle se trouvait Chambonnières. Le 31 août 1662, le père écrivait au baron de Schwerin : « Si vous avez la bonté de souffrir que par ceste occasion je puisse vous entretenir d'un mot de la Musique, nostre commune Maistresse, je vous advertiray, Monsieur, que le très illustre sieur de Chambonnière qu'homme du monde n'esgale sur le clavecin, soit que vous considériez la composition ou le beau toucher, se trouve icy si dégousté de se voir ostée par le bas et mauvais ménage qui règne en ceste Cour une pension d'environ mil escus par an, qu'il y auroit moyen d'en chevir s'il trouvoit un Prince, digne amateur de sa science, et capable de la faire vivre avec un peu d'honneur, comme il a tousjours faict icy... » (3). Ces quelques lignes dépeignent à merveille la psychologie de notre personnage soucieux de vivre « avec honneur ». Moins charitable, le fils déclarait sans vergogne quinze jours plus tard : « L'estat du marquis de Chambonnière me feroit pitié s'il n'avoit pas si fort fait l'entendu auparavant. La dernière fois que je le vis, il vouloit encore me faire accroire qu'il ne jouoit plus du clavecin et le voilà misérable maintenant s'il ne scavoit pas ce mestier. Je croy que pour avoir de l'employ à Amsterdam il faudra bien qu'il s'humanise jusqu'à une pistole par mois, et encore ne scay-je s'il y trouvera ce nombre d'escoliers que vous dites... » (4). Comme on le sait, J. Champion était à nouveau tenté par les mirages du nord, en l'occurrence l'électorat de Brandebourg et, à son défaut, un départ en Pays-Bas. « Bien misérable » en effet devait être Chambonnières, s'il était privé de ses appointements à la Cour. Disgrâce brutale, ou désaffection marquée au milieu de l'italianisme évoqué plus haut et que

(1) Cf. Arch. nat., Y 180, fol. 37 r°.

(2) Cf. Chr. Huyghens, *op. cit.*, lettre du 20 décembre 1660, p. 138.

(3) Cf. Const. Huyghens, *op. cit.*, lettre XLIV, p. 34.

(4) Cf. Chr. Huyghens, *op. cit.*, t. 4, p. 228.

Lully, surintendant de la musique de la chambre depuis la mort de J. de Cambefort en 1661, s'efforçait déjà de réduire à son profit ? Désormais, il fallait faire flèche de tout bois. Le 23 octobre 1662, il vendait la survivance de sa charge à J.-H. d'Anglebert (1) pour la somme de 2.000 livres dont 500 étaient versées comptant. Bien entendu, Chambonnières réservait ses droits aux gages annuels de 1800 livres attachés à son emploi, et entourait de clauses protectrices l'abandon de sa succession : 600 livres de pension à sa veuve, pas de remboursement si d'Anglebert mourait avant lui, et pleine jouissance de la partie « retranchée » des gages de la charge qu'il cédait s'il parvenait à la faire rétablir. Ce dernier détail concernait la vieille tradition du « porte-espinette » alors tombée en désuétude, mais non abolie en droit comme on va le voir.

L'année suivante, J. Champion autorisait d'Anglebert à lui verser le reliquat des 1500 livres qui restaient dues en trois versements annuels, et les quittances successives figurent sur l'acte cité précédemment pour les années 1664, 1665 et 1666. Mais le vendeur consentait aussi à engager, moyennant la somme de 900 livres, la charge de porte-épinette. Il s'agit là d'un revenu supplémentaire octroyé au « joueur d'espinette » lorsque, exerçant son art sur un instrument non pourvu de pieds et qu'il fallait placer sur une table ou sur des tréteaux, le musicien engageait un valet destiné à transporter le petit meuble. La perfection de la facture apportée au clavecin qui détrôna l'épinette, tendait naturellement à rendre la charge inutile. A cette époque, cependant, l'emploi d'un portefaix semble s'être maintenu puisque le 25 octobre 1668 les deux musiciens traitèrent définitivement à ce sujet (2). Soucieux d'en finir sur ce point, d'Anglebert déclare que « par ses soucys et autres poursuittes qu'il a faites en diverses jurisdictions contre Mr Michel d'Aligre, cy-devant trésorier des Menus Plaisirs de Sa Maiesté, et par le moyen de plusieurs deniers qu'il dit avoir desboursez... » il parvint à découvrir que « la dite charge » n'était pas supprimée, mais simplement « tirée à néant par faute de fond... ». Désireuses d'éviter « l'instance que ledit sieur d'Anglebert estoit prêt d'intenter sur ce sujet allencontre » de J. Champion, les parties décidaient de partager par moitié les gages dus et à recevoir de cette charge qui resterait au survivant d'entre eux « à condition que ledit sieur d'Anglebert continuera, comme il a fait jusques à présent, *de faire porter à ses frais et depens le clavessin où il sera nécessaire pour le service de Sa Maiesté...* ». Il n'est pas moins intéressant de noter que figure aussi à la suite de cet accord une autre quittance de Chambonnières, datée du 19 juillet 1670, où il est précisé que le brevet de la charge de porte-épinette avait enfin été expédié sous le nom de J.-H. d'Anglebert.

A partir de ce moment, l'obscurité se fait encore plus épaisse sur les

(1) Cf. Pièce justificative n° 3, Arch. nat., Minutier central, XLV, 213.
(2) Cf. Pièce justificative n° 4, Arch. nat., Minutier central, CXV, 183.

dernières années de Chambonnières. Sa mère, Anne Chastriot, mourait le 26 avril 1669, rue des Tournelles, paroisse Saint-Paul. Son inventaire après décès (1) fait à la requête de Jacques et de Louise Champion, représentée par procureur, ne mentionne pas l'existence de Nicolas Champion, probablement décédé. La veuve de J. Champion de La Chapelle, morte sans doute assez âgée, laissait bien peu de choses. J. Champion ne dut pas tirer beaucoup de profit d'une succession où, parmi un très pauvre mobilier, on ne trouve guère qu'une « petite épinette » et des tableaux où « sont paint plusieurs personnes de la famille... ».

Il ne devait pas lui survivre longtemps, puisque c'est le 4 mai 1672 qu' « à deux heures de rellevée à la requeste de Marguerite Ferret » fut dressé son propre inventaire après décès (2). Il habitait alors rue de Cléry, paroisse Saint-Eustache, et c'est au manque d'extrait mortuaire le concernant copié avant la disparition de l'état civil parisien en 1871, qu'on devait d'ignorer jusqu'ici l'époque précise de sa disparition (3). Aucune opposition susceptible de retarder les opérations ne s'étant élevée, il est loisible de penser, si on tient compte des délais ordinaires en tel cas, qu'il pût mourir dans la seconde quinzaine du mois précédent. L'analyse de son inventaire apparaît singulièrement révélatrice. Le mobilier, resté assez abondant, semble d'une qualité plutôt courante, mais çà et là on peut découvrir quelques débris de l'ancienne splendeur de J. Champion de Chambonnières. Dans l'écurie on trouva « deux chevaux soubz poil blanc hors d'aage... », et sous la remise « un corps de carosse à portes de cuir garnyes de vitres à latte, par le dedans de vieil velours rouge... » ainsi qu'une « petite callèche garnye par le dedans de moquette... ». Tallemant des Réaux, raillant dans une *Historiette* souvent citée l'équipage de notre homme (4), n'avait donc pas extravagué. Une épinette « garnye de son estuy de bois peint à la façon de la Chine, et peinte par le dedans d'un paysage et une présentation du mont de Parnasse... » fut prisée soixante livres. La chambre du défunt restait fort ordinaire avec sa « couche à hault pilliers de bois de noyer » garnie de « serge d'Aumalle verte », ses sièges recouverts de « poinct d'Hongrie », et son « clavessin en estat de jouer ». Des petits tableaux de peu de valeur, plusieurs miroirs « à glace de Venize », quelques pièces de tapisserie « à verdure d'Auvergne », un autre clavecin prisé seulement 20 livres, garnissaient encore l'appartement. Une vaisselle d'argent fort médiocre, amputée d'une valeur de 216 livres par la veuve

(1) Cf. Arch. nat., Minutier central, LXII, 186.

(2) Cf. Pièce justificative n° 5, Arch. nat., Minutier central, XLII, 172. L'apposition des scellés avait été effectuée par Fr. Denis, commissaire enquêteur examinateur au Châtelet de Paris ; malheureusement, les papiers de son office sont en déficit.

3) Le fameux *Fichier Laborde*, Bibl. nat., ms. n. acq. fr. 12.038 sq., est en effet muet sur ce point.

(4) Tallemant des Réaux, *Historiettes* (édition Paulin Paris), t. VII (Paris, 1858), p. 387.

qui s'était déclarée « créancière » de la succession, ne se montait plus qu'à la somme de 645 livres. En espèces, ce fut bien pis : on ne trouva qu'une vingtaine de pièces d'or et d'argent, pistoles d'Espagne ou louis, se réduisant à moins de 300 livres... Pour en finir, l'assemblée « se transporta en une petite salle estant dans le jardin que le dict deffunct sieur de Chambonnière tenoit à loyer du nommé Thiron, despendant d'une maison scize hors et proche la porte St-Denis, rue Neufve d'Orléans... ». J. Champion y donna-t-il ses derniers concerts d'amateurs, ou les leçons qui pouvaient encore le faire vivre ? La pièce n'était meublée que d'une « meschante table à quatre colonnes » et de quelques sièges, le tout « tel quel et de peu de valleur ».

Marguerite Ferret oublia bien vite J. Champion de Chambonnières : le 13 février 1675, elle épousait Augustin de Louault, seigneur de Tigy et de la Caille, près de Sully, dans le bailliage d'Orléans (1). Ainsi disparut dans la médiocrité, victime de son tempérament trop magnifique, le précurseur de la *Suite française* pour clavier, coupable d'avoir voulu « faire l'entendu ». Avec lui s'éteignaient les destinées d'une dynastie de musiciens au service des rois de France depuis près d'un siècle.

Michel LE MOEL
Conservateur aux Archives nationales

PIÈCES JUSTIFICATIVES

1631, 10 avril.

I

Déclaration de J. Champion de La Chapelle (2)

Aujourd'huy est comparu par devant les notaires au Chastelet de Paris soubsignez noble homme Jacques Champion, sieur de la Chapelle, joueur d'espinette ordinaire de la Chambre du Roy, demeurant à Paris, rue des Vieux Augustins, parroisse St-Eustache, lequel recognoissant l'intérest notable qu'il y a de conserver la paix, l'union et la concorde entre ses enfants a déclairé et déclaire que dès le mois de septembre mil six cens unze, n'ayant lors d'enfans que Jacques Champion, il se seroit desmis à son proffit à condition touttesfois de survivance de son dict estat de joueur d'espinette ordinaire de la Chambre de Sa Majesté ; mais d'aultant que depuis ledict temps il a pleu à Dieu luy donner deux autres enfans lesquelz en son vieil aage ne peuvent recevoir de luy le secours et advencement que ledict Jacques Champion son filz aisné a receu tant avant son mariage que depuis iceluy, oultre les sommes de deniers, vaisselle d'argeant et pièces d'or qui luy a baillez et prestez, et contenues en plusieurs ses promesses, icelluy sieur de la Chapelle, ces causes et affin de nourrir, comme dict est, l'amitié et la concorde entre ses dictz enfans, et que l'un ne soit tellement adventagé sur les autres que ceste inégalité aporte après son décèdz du trouble et division en sa famille, a voulu et ordonné, veult et ordonne par ces présentes qu'en considération de la démission par [fol. I v°] luy faicte de son dict estat au proffit de son dict filz aisné,

(1) Cf. Arch. nat., Minutier central, XLII, 178.
(2) Arch. nat., Minutier central, XCVI, 21.

iceluy son filz baille et paye à damoiselle Anne Chatriot, sa femme, et Jehan-Nicolas Champion et Louise Champion, ses frères et sœur, soit qu'il garde ledict estat et qui le vende à quiconque, soit la somme de trois mille livres tz., scavoir quinze cens livres pour leur mère, et pareille somme à ses dictz frère et sœur, et ce incontinant après le décedz dudict sieur de la Chapelle leur père, et à la première demende et sommation qui luy sera faicte, sinon luy desduire et rabattre icelle dicte somme de trois mille livres sur la part et portion qui luy pourra appartenir en sa succession, luy remettant le dict sieur de la Chapelle libérallement le surplus de la valeur dudict estat s'il eust icelluy vendu ou en eust autrement disposé, et en cas que son dict filz aisné ne voullust accomplir ce que dessus et y satisfaire suivant la volonté et intention paternelle, ledict sieur père veult et entend qu'il soit exclus et privé de sa succession comme désobeyssant et mécognoissant les biens faictz et advencemens qu'il a receus de son dict père, lequel suplie très humblement le Roy, en ce cas, de n'admettre son dict filz au dict estat, ny de luy permettre de le vendre à qui que [fol.2 r°] ce soit sinon à la charge de payer ladicte somme de trois mille livres à sa dicte femme et enfans; et oultre ce, veult et entend ledict sieur de la Chapelle, père, que son dict filz paye le contenu en ces dictes promesses ou moings prendre en sa dicte succession, comme il est plus que raisonnable, et laquelle présente déclaration ledict sieur de la Chapelle a dict faire tant pour la descharge de sa conscience, attendu les adventaiges qu'il a faictz à son dict filz aisné sur l'opinion qu'il avoit de ne plus avoir d'enfans, que pour entretenir la paix et l'amitié entre son dict filz aisné et les autres enfans qu'il a pleu à Dieu depuis luy donner, dont et de laquelle présente déclaration, intention, et vollonté dudict sieur de la Chapelle il a requis acte ausdictz notaires soubsignez qui luy ont octroyé le présent en leurs estudes ce jourd'huy dixiesme avril, avant midy, mil six cens trente ung, et ont signé :

CHAMPION

OGIER DE BEAUVAIS

II

1656, juin.

Brevet assurant à Nicolas Champion, sieur de La Chapelle, la survivance de son frère Jacques, sieur de Chambonnières comme claveciniste de la Chambre (1).

Aujourd'huy ... du mois de juin 1656, le Roy estant à La Fère, Sa Majesté voulant tesmoigner à Jacques Champion, escuier, sieur de Chambonnière, ordinaire de la musique de sa Chambre pour le clavessin, la satisfaction qu'elle a de ses services, elle a eu bien agréable que pour son soulagement il ayt résigné sa charge à Nicolas Champion, escuier, sieur de La Chapelle, son frère, pour la servir dans cet employ en son absence et en sa survivance, Sa Majesté ayant reconnu l'adresse qu'a le dit sieur de La Chapelle à toucher le clavessin, la capacité qu'il s'est acquise en la musique, et l'inclination qu'il a pour son service, elle luy a accordé et fait don de la place d'ordinaire de la musique de sa Chambre pour le clavessin dont le dit sieur de Chambonnière, son frère, s'est desmis en sa faveur par sa procuration cy attachée à condition de survivance, pour par eux la servir en cette charge en l'absence et en la survivance l'un de l'autre aux honneurs, privilèges, gaiges, droitz qui y appartiennent, veut et entend qu'à cette fin le dit sieur de La Chapelle soit employé sur les estatz de sa maison et de ses menus plaisirs avec le dit sieur de Chambonnière, son frère, et à sa survivance, et qu'après son décedz il soit payé des dits gages et droitz suivant les dits estatz, en vertu du présent brevet que Sa Majesté a signé de sa main et fait etc...

(1) Bibl. nat., ms. fr. 10252, fol. 144 v° - 145 r° (copie).

III

1662, 23 octobre.

Vente par J, Champion de Chambonnières à J. H. d'Anglebert de la survivance de sa charge de claveciniste de la Chambre (1).

Du XXIII[e] d'Octobre

Furent présens Jacques Champion, escuier, sieur de Chambonnières, ordinaire de la musicque de la Chambre du Roy pour le clavesin, demeurant à Paris rue et parroisse St-Sauveur d'une part, et Jean Henry d'Anglebert, ordinaire de la muzicque de monseigneur le duc d'Orléans, demeurant dans la cour de la Monnoye, parroisse St-Germain l'Auxerrois, d'autre part, lesquelles parties ont faict entre eux ce qui ensuict : c'est assavoir que le dict sieur de Chambonnières, soubz le bon plaisir de Sa Majesté, s'est ce jour d'huy, par acte passé devant les notaires soubzsignez séparé des présentes, desmis et desmet à condition de survivance en faveur du dict sieur d'Anglebert de sa dicte charge d'ordinaire de la muzicque de la Chambre du Roy pour le clavesin, auquel il fournira les provisions de sa dicte charge à ses despens incessament pour de la dicte charge jouir par le dict sieur l'Anglebert à la dicte condition de survivance, et en faire la fonction et exercice au lieu et place du dict sieur de Chambonnières tout ainsi qu'il en a jouit et jouist, et commencer à faire le dict exercice et fonction dès ce jourd'huy ; ce présent traicté faict moyennant la somme de deux mil livres. sur laquelle le dict sieur de Chambonnières a confessé et confesse avoir receu du dict sieur d'Anglebert la somme de cinq cens livres qui luy a la dicte somme baillée et payée comptant, présens les notaires soubzsignez, en pistolles d'Espagne et monnoyes dont il se contente, et pour les quinze cens livres restans le dict sieur d'Anglebert les promet bailler et paier au dict sieur de Chambonnières, sa veuve ou héritier, ou au porteur, dans le mois de janvier de l'année MVI[c] soixante quatre et sans aucuns intérests, et faute de ce, le dict temps passé, le présent traicté demeurera nul sy bon semble au dict sieur de Chambonnières et sans qu'il soit tenu de rendre les dictes cinq cens livres, et outre aux charges suivantes, scavoir est que le dict sieur de Chambonnières se réserve pendant sa vie seullement tous les gaiges, droicts, nourittures, et émolumens attribuez à la dicte charge : scavoir six cens livres pour les gaiges qui se prennent du trésorier de la maison du Roy, et douze cens livres du trésorier des menus, sans que le dict d'Anglebert y puisse prétendre aucune chose, pour le tout recepvoir par luy sur ses quittances des trésoriers et payeurs d'iceux, après le déceds duquel tous les dicts gaige-droicts, et émolumens attribuez à la dicte charge appartiendront au dict sieur d'Angle, bert, et arrivant le déceds du dict sieur d'Anglebert avant celluy du dict sieur de Chambonnières le présent traicté demeurera nul, et le dict sieur de Chambonnières rentrera en sa dicte charge pour en disposer comme bon luy semblera, ce faisant, la vefve et héritier du dict sieur d'Anglebert demeureront deschargéz du payement des dictes quinze cens livres s'il sont lors deubz, s'il sont payez icelluy sieur de Chambonnières ne sera tenu les rendre ny restituer, comme aussy, en cas du déceds du dict sieur de Chambonnières sa vefve aura et prendra sa vie seullement six cens livres de pension qu'elle touchera et recepvra soubz ses quittances des mains des trésoriers de la maison du Roy au fur et à mesure qu'ilz seront escheuz, et le surplus ou surcens du dict sieur d'Anglebert en cas qu'elle en ayt besoing et qu'il sera tenu luy fournir à ses première réquisicion des dicts gaiges, droicts, et émolumens, appartiendront au dict sieur d'Anglebert avec les six cens livres de pention qui seront réunis avec les dicts gaiges, droicts, après le déceds de la dicte damoiselle vefve ; de plus a esté par exprès stipullé qu'arrivant le déceds du dict sieur d'Anglebert au paravant le déceds de la dicte dame de Chambonnières, la vefve et héritier du dict sieur d'Anglebert ne pourront soubz le bon plaisir de Sa Majesté disposer de la charge qu'à la réserve de la dicte pention et ce de six cens livres pendant la vie de la dicte dame de Chambonnières, après le déceds de laquelle la dicte pention retournera au proffict de celluy qui traictera de la dicte charge ; comme pareillement, sy le dict sieur de Chambonnières faict par ses soings

(1) Arch. nat., Minutier central, XLV, 213.

et entremises restablir les gaiges retranchez de la dicte charge, il jouira d'iceux sa dicte vie durant sans que le dict d'Anglebert y puisse prétendre aucune chose, lesquelz après le déceds du dict sieur de Chambonnières demeureront et appartiendront au dict sieur d'Anglebert, et encore que le Roy fasse quelques gratiffications au dict sieur d'Anglebert, icelluy sieur de Chambonnières ne pourra prétendre aucune chose encorre que les dicts gaiges retranchez ne soient restablis ; car ainsy a esté accordé entre les dictes parties lesquelles pour l'execucion des dictes présentes ont esleu domicilles es maisons où elles sont demeurantes, ausquels lieux promettant etc..., chacun en droict soy renonceant etc ..., faict et passé en l'estude de Le Vasseur, l'un des notaires soubzsignez, l'an MVI^{c} soixante deux le vingt troisième d'octobre avant midy, et ont signé (1) :

J. CHAMPION D'ANGLEBERT
OGIER LE VASSEUR

IV

1668, 24 octobre.

Accord entre J. Champion de Chambonnières et J. H. d'Anglebert concernant la charge de porte-épinette de la Chambre du Roi (2).

Furent présens Jacques Champion sieur de Chambonnières, ordinaire de la Chambre du Roy pour le clavessin, demeurant à Paris, rue Beaurepaire, paroisse Saint-Sauveur, d'une part, et Jean Henry d'Anglebert, ordinaire de la musique de la Chambre du Roy et de Monsieur, frère unique de Sa Maiesté pour le clavessin, demeurant rue Neufve Saint-Honnoré, paroisse Saint-Roch, lesquelz pour éviter l'instance que ledit sieur d'Anglebert estoit prêt d'intenter allencontre dudit sieur de Chambonnière pour raison de la charge de porte-épinette de la musique de la Chambre du Roy, en conséquence de la convention faite entre eulx portée au traité qu'ils ont passé devant de Beauvais et Levasseur l'aisné le dix-neuf d'avril MVI^{c} soixante trois en suitte d'autre du vingt trois d'octobre MVI^{c} soixante deux passé devant Pain et Levasseur, notaires, sur ce que ledit sieur de Chambonnière prétendoit que ladite charge luy debvoit apartenir entièrement aussy bien que les gaiges, attendu qu'elle n'est point suprimée et que ladite convention n'auroit esté faite entre eux qu'en cas de supression de ladite charge de porte-épinette et qu'elle feust restablie, que ledit sieur de Chambonnière en jouiroit, et qu'il seroit obligé de faire [fol, I v^{o}] porter le clavessin de ladite musique à ses frais, et depuis quinze jours après le premier mois receu des gaiges de ladite charge ; mais comme ledit sieur d'Anglebert par ses soucys et entre autres poursuittes qu'il a faites en diverses jurisdictions contre Me Michel d'Aligre, cy-devant trésorier des Menus Plaisirs de Sa Maiesté, et par le moyen de plusieurs deniers qu'il dit avoir desboursez, il a descouvert que ladite charge de porte-épinette n'a point esté suprimée et que ledit sieur d'Aligre la tiroit à néant faute de fond depuis l'année MVI^{c} soixante deux dans les comptes qu'il a rendus à la Chambre des Comptes, faisant entendre dès longtemps que ladite charge estoit suprimée et que Sa Maiesté en avoit retiré le fond, ainsy ledit sieur d'Anglebert soustenoit que ladite convention faite entre eux debvoit avoir lieu puisque c'estoit effectivement un rétablissement de ladite charge, ce qu'il espéroit faire juger par ladite instance ; et, désirant les parties en convenir à l'amiable, entretenir l'amitié qui est entre elles, ont par l'advis de leurs amis fait et accordé ce qui ensuit : scavoir que ladite charge de porte-épinette demeurera

(1) Sur la même feuille est ajouté un acte du 19 avril 1663, où Chambonnières permet à d'Anglebert de verser le reliquat de 1.500 livres, dû en janvier 1664, seulement en 3 versements de 500 livres payables chaque mois de mai des années 1664, 1665, 1666 ; en outre, si la charge de porte-épinette est rétablie, elle restera à Jacques Champion qui peut la vendre à d'Anglebert pour 900 livres.

Dans la marge de la page 4, figure la dernière quittance de Chambonnières à d'Anglebert en 1666, pour un ultime versement de 350 livres dont il se contente.

(2) Arch. nat., Minutier central, CXV, 183.

entre eux, chacun par moitié, pendant leurs vies, et demeurera entièrement [fol. 2 r°] au survivant d'eux deulx ; par cet effet, les gaiges qui en sont deubs depuis l'année MVI^{c} soixante deux et jusques en la présente année MVI^{c} soixante huict et à l'advenir seront partagés chacun par moitié, à condition que ledit sieur d'Anglebert continuera comme il a fait jusques à présent de faire porter à ses frais et dépens le clavessin où il sera nécessaire pour le service de Sa Maiesté, et continuera aussy les frais qu'il conviendra desbourser pour le recouvrement des gaiges, et en cas de condempnation contre ledit sieur d'Aligre ou autres trésoriers des Menus Plaisirs, pour raison desdits frais ils appartiendront audit sieur d'Anglebert seul pour son remboursement, et au moyen de ce que dessus ledit sieur d'Anglebert demeure déchargé des neuf cens livres qu'il estoit obligé de payer pour le prix de ladite charge par le traité dudit jour dix neuf d'avril MVI^{c} soixante huit, sur la minutte et expéditions duquel ledit sieur Chambonnière consent mention estre faite de la présente décharge par tous notaires en verso des expéditions d'icelles, sans que sa présence y soit nécessaire ; en conséquence des présentes conventions ledit sieur Chambonnière a présentement délivré audit sieur d'Anglebert les deux déclarations [fol. 2 v°] faites au proffit de luy, sieur de Chambonnière, de ladite charge par Antoine Brion, bourgeois de Paris, soubz le nom duquel le brevet a esté expédié l'une en original du dix sept septembre MVI^{c} cinquante un passé devant ... et Drouin notaires, et l'autre en expédition passée devant Chaussière et Coustellier, notaires, le vingt sept septembre dernier, avec la démission de ladite charge par ledit Brion, le nom en blanc, devant lesdits Chaussière et Coutellier, notaires, le mesme jour vingt sept septembre dernier ; desquelles présentes ledit sieur d'Anglebert se charge, soit pour le recouvrement desdits gaiges, ou pour la réunion de ladite charge avec celle d'ordinaire de la musique de la Chambre pour le clavessin soubz le nom dudit sieur Chambonnière au soubz celluy dudit sieur d'Anglebert ainsy qu'ils adviseront ; car ainsy a esté accordé entre les parties, lesquelles pour l'exécution des présentes ont élus domicilles irrévocables es maisons devant désignées ausquels lieux etc., promettant etc., observant etc., chacun en droit soy renonçant etc., fait et passé à Paris en l'estude de Manchon, l'un desdits notaires, le vingt cinq octobre MVI^{c} soixante huit après midy, et ont signé :

D'ANGLEBERT J. CHAMPION
PERRIER MANCHON

(Suit, au bas de la page, et sur le folio suivant, la quittance de Chambonnières à d'Anglebert, du 19 juillet 1670, pour le quartier d'avril, mai, et juin de l'année 1670 de cette charge de porte-épinette dont le brevet avait enfin été expédié sous le nom de d'Anglebert.)

V

1672, 4 mai.

Inventaire après décès de J. Champion de Chambonnières (1).
(extraits)

L'an MVI^{c} soixante douze, le quatrièsme jour de may, deux heures de rellevée, à la requeste de dame Marguerite Ferret, veufve de feu Mr Jacques Champion, vivant escuyer, seigneur de Chambonnière, demeurant à Paris, rue de Cléry, parroisse St-Eustache, d'avec lequel sieur de Chambonnière la dite dame Marguerite Ferret estoit séparée quant aux biens, ainsy qu'il appert par sentence du Chastelet de Paris en datte du treiziesme jour de juin MVI^{c} cinquante sept, et en cette qualité créancière de la succession dudit deffunct sieur de Chambonnière pour la restitution de ses conventions, provision alimentaire, douaire et preciput, et en la présence de noble homme Mr Pierre Imbert, conseiller du Roy, premier substitut de Monsieur le Procureur de

(1) Arch. nat., Minutier Central, XLII, 172.

Sa Majesté audit Chastelet, demeurant à Paris, rue de la Vieille Monnoye, parroisse St-Jacques de la Boucherie, pour ce présent pour l'absence des présumptifs héritiers dudit deffunt sieur de Chambonnière, et à la conservation des droicts de qu'il appartiendra, a esté par les notaires gardenotes de Sadite Majesté en son Chastelet de Paris soubsignez faict inventaire des biens, meubles, or, argent monnoyé et non monnoyé, tiltres, papiers, et enseignemens et autres choses trouvez apres le décèdz dudit deffunct sieur de Chambonnière es lieux cy-après déclarez, iceux biens montrez et enseignez par la dite dame veufve de Chambonnière, par Robert Flèche, Simone de Mousseaux, serviteur et servante domestique desdictz deffunct sieur de Chambonnière et dame sa veufve, après serment faict par la dite dame et les dictz Flèche et Demousseaux de tous les dictz biens mettre en [fol. I v°] évidence, montrer et enseigner, sans en receler, cacher, ne lattiter, sur les peynes de droict introduictes à eulx exprimées et données à entendre par l'un desdicts notaires soubsignez et l'autre présent, iceux biens meubles prisez et estimez par Charles Narbonne, huissier sergent à verge audict Chastelet, et juré priseur, vendeur de biens es ville, prévosté et vicomté de Paris, qui les a priséz et estimez en sa conscience, eu esgard au cours du temps présent, aux sommes de deniers ainsy qu'il sera cy après spécifflé, après toutesfois que les scelléz mis et apposéz sur les dictz biens par Mre François Denis, conseiller du Roy, et commissaire enquesteur et examinateur audict Chastelet, ont esté par luy reconus seins et entiers, levez et ostez suivant la permission de Monsieur le Lieutenant Civil, estant au bas de la requeste à luy à cette fin présentée par la dite dame veufve, en datte du jour d'hier, demeurée annexée à la minutte du procez-verbal dudict sieur commissaire Denis, requérant icelle dame de Chambonnière qu'avant qu'il soit par les dictz notaires proceddé à l'inventaire desdictz biens, il soit par eux faict récollement de ceux dont elle s'est rendue adjudicataire par le procez-verbal, a esté en conséquence de la dicte sentence de séparation de la vente des biens qui estoient lors communs entre le dict feu Sr de Chambonnière et elle par Lemasier, aussy huissier sergent à verge audict Chastelet, en datte de l'an MVIc cinquante sept, et ont signé fors la dite Simone Demousseaux qui a déclaré ne scavoir escrire ni signer, de ce enquise.

signé : M. FERRET — IMBERT
NARBONNE — R. FLÊCHE
BUON — FERRET

. . . .

[fol. 2 v°] Dans l'escurye de la dicte maison s'est trouvé :
Item, deux chevaux soubz poil blanc hors d'aage [fol. 3 r°] prisez avec leur harnois cent livres.......... C lt.

Soubz la remise de la dicte maison :
Item, un corps de carosse à portes de cuir garnyes de vitres à latte, par le dedans de vieil velours rouge à deux fondz, monté sur son train, garny de quatre roues, prisé quarante livres tz., cy.......... XL lt.
Item, une petite callèche garnye par le dedans de moquette, aussy à portes garnyes de verre aussy à latte, monté sur son train à quatre roues, prisée cinquante livres tz., cy.......... L lt.
Item, dans la susditce escurye s'est trouvé un challis avec un mathelas garny de bourrelaniste et une couverture de laine blanche, le tout tel quel, prisé ensemble... III lt.

Dans une antisalle estant au derrière de la dicte maison, s'est trouvé ce qui ensuict :
Item, une tanture de tapisserye façon de Rouen contenant cinq pièces telles quelles, prisée VI lt. Après l'inventaire de laquelle tanture de tapisserye, la dicte dame veufve de Chambonnière a déclaré qu'icelle appartient au sieur Hardel.......... [fol. à v°] Item, en une salle attenant la dicte antisalle susdéclarée s'est trouvée : trois fauxteuilz de bois de noyer garnys de paille, prisez.......... III lt.
Item, trois petites chaises de bois de noyer couvertes de tapisserye de poinct d'Hongrie, prisées ensemble quarante solz, cy.......... XI s.
Item, une vieille table de bois de noyer tirante par les deux boutz, couverte d'un tapis de Turquie, prisez ensemble douze livres, cy.......... XII lt.

Item, un tableau peint sur bois représentant quatre personnages, prisé...... XXX s.
Item en la dicte salle s'est trouvé trois pièces de tapisserie et deux autres pièces faisans partye de la tanture d'une autre salle attenant icelle, les dictes cinq pièces contenans ensemble huict aulnes et demye de tours ou environ de tapisserye [fol. 4 r°] façon d'Auvergne à verdure, prisées ensemble deux cens livres, cy.......... II c lt.

En la dicte salle attenant celle susdicte s'est trouvé :
Item, deux pièces de brocatelle servans de tenture à l'estrade estant en la dicte salle, prisées dix livres, cy.. X lt.
Item, deux miroirs, l'un moyen et l'autre petit à glaces de Venise garnies de leurs bordures de bois doré, prisées ensemble trente deux livres, cy .... XXX II lt.

....

[fol. 4 v°]. Item, deux tableaux, un peint sur bois représentant la nativité de Notre Seigneur garny de sa bordure de bois doré, et l'autre peint sur toille représentant des fruicts aussy garny de sa bordure de bois doré, prisez ensemble trois livres, cy. III lt.
Item, huict petitz tableaux de paysage peintz sur bois garnys de leur bordure de bois verny, prisez ensemble trois livres, cy.................................. III lt.
Item, un cabinet de racine de noyer garny de deux guichets à une serrure fermant à clef, et un tiroir aussy à une serrure fermant à clef, et le hault composé de plusieurs tiroirs dont huict à serrures fermant à clef, prisé....................... XXX lt.
Item, un pupitre servant d'escritoire de bois de haistre peint à façon de la Chine à une serrure fermant à clef, prisé quarante solz, cy...................... XL s.
Item, une espinette garnye de son estuy de bois peint à la façon de la Chine, et peinte par le dedans d'un paysage et une présentation du mont de Parnasse, montée sur son pied à cinq colonnes aussy peint à la façon de la Chine, prisée soixante livres, cy. LX lt.
....................[fol. 5 r°] En la dicte salle dernière déclarée s'est trouvée sur le bord de la cheminée estant en icelle et sur le dict cabinet la quantité de trente potz et vases tant grandz que petitz, tant façon de pourselaine, faillance, que de terre ouvragère, prisez ensemble, cy....................................... VI lt.
Item, un instrument nommé régalle avec ses soufflets, tel quel prisé dix livres, cy...X lt.
....................[fal. 8 v°] Dans la chambre où le dict deffunct sieur de Chambonnière est déceddé a esté inventorié ce qui ensuict :
Item, une paire de chaînettes, pelle, pincette et tenailles, le tout de fer, prisé ensemble.. XXX s.
Item, une cuvette de cuivre rouge tenant deux sceaux ou environ garnye de ses ances, prisée six livres, cy.. VI lt.
Après l'inventaire de laquelle cuvette la dicte dame veufve de Chambonnière a déclaré qu'icelle appartient à Madame la marquise de Migneux.
Item, une couche à hault pilliers de bois de noyer fermant à viz, garnie de son enfonsure, dossier, une paillasse de toille, un matelas de futaine remply de laneton, un lict et traversin de coustil remplys de plumes, le tour dudict lict, le dossier et le ciel de serge d'Aumalle verte, deux couvertures de laine, l'une blanche et l'autre rouge, avecq une couverture picquée de toille peinte, le tout tel quel prisé trente six livres, cy.. XXXVI lt.
Item, une table de bois de noyer à quatre colonnes, et une autre table de bois blanc posée sur son châssis brisé, prisées ensemble........................ IIII lt.
Item, trois pieces de tapisserye à verdure d'Auvergne dont deux sont de la mesme tanture de celles qui sont es salles cy devant déclarées, avec deux soubzbassemens de mesme tapisserie, prisez ensemble quatre vingt dix livres tz., cy........ IIII lt.
Item, deux vieilz morceaux de tapisserie de Rouen avecq deux rideaux de serge rouge servans au devant des fenestres de la dicte chambre, un tour de cheminée de toille peinte, prisez ensemble.. XLV s.
[fol. 9 r°] Item, deux fauxteuilz à grand dossier de bois de noyer, l'un couvert de tapisserie, et l'autre de brocatelle aurore et verte, garny de ressortz et crans de fer et de deux verges de fer pour soustenir une table, prisez avec un autre petit fauxteuil couvert de tapisserie de poinct d'Hongrie, le tout tel quel, cent solz, cy..... C s.
Item, deux tabouretz aussy de bois de noyer couverts de pareille tapisserie de poinct d'Hongrie, et quatre chaires de bois de noyer tourné couvertes de paille, prisez ensemble.. XL s.
Item, un petit guéridon de bois de noyer, une petite banchelle de bois de haistre, deux

miroirs à glace de Venise, un moyen garny de sa bordure de bois noircy, et un petit aussy garny de sa bordure de bois blanc, un escran à mettre devant le feu, de toille peinte, monté sur son pied de bois de noyer, le tout tel quel prisé ensemble quatre livres, cy .... IV lt.
Item, quatre tableaux de diverses grandeurs, scavoir trois peintz sur bois et l'autre peint sur cuivre représentant un *Ecce homo* garny de sa bordure d'esbeyne, deux crucifix, l'un de buys attaché sur une croix de bois, et l'autre d'yvoire attaché sur une croix de bois verny, posé sur un velours noir à une bordure aussy de bois verny, prisé le tout ensemble quatre livres, cy .... IIII lt.
....................[fol. 9 v°] Item, un clavessin en estat de jouer monté sur un pied à huict colonnes de bois de noyer, prisé soixante livres, cy .... LX lt.
Item, un petit cabinet façon d'Allemagne à l'antique, garny de plusieurs tiroirs, estant de peu de valeur, prisé .... XXV s.
....................[fol. 10 r°] Et a la dicte dame veufve de Chambonnière requis le récollement de la quantité de huict marcs de vaisselle d'argent qui s'est trouvée en nature comme il est porté au trente troisième article dudict procès verbal, et à elle adjugée pour la somme de deux cens seize livres et partant n'a esté faict aucune prisée d'iceux huict marcs d'argent.

Ensuict autres vaisselles d'argent non comprise au dict procès verbal :

Item, un bassin rond, deux esguières, l'une couverte, quatre flambeaux, six cuillières, six fourchettes, une sallière, une petite tabatière, un estuy à cure dent et une agraffe à attacher la ceinture du hault de chausse, le tout poisant vingt quatre marcs et demy, prisé à vingt six livres dix solz le marc, revenant le tout ensemble audict prix à .... VI^c XLV lt. V s.
Dans une chambre attenant le grenier estant au derrière de la dicte maison s'est trouvé .... [fol. 10 v°]
Item, un clavesin, lequel posé sur deux tresteaux prisé vingt livres, cy...... XX lt.
Item, deux fuzilz de quatre à cinq piedz de long, et une espée à garde et poignée de fer doré, prisez ensemble.. III lt.
.... [fol. II r°] Item, s'est trouvé six doubles pistolles d'or d'Espagne de vingt deux livres pièce, vallans cent trente deux livres, cy... CXXXII lt
Item, huict pistolles d'or d'Espagne de unze livres pièce vallans quatre vingt huict livres, cy. .... IIII XX VIII lt.
Item, cinq louis d'argent de trente solz pièce vallans..................... VII lt.
Plus, cinq louis d'or vallans...................... 55 lt.............. XV s.
....................[fol. II v°] Ensuivent les tiltres et papiers :
Item, une expédition en parchemin du contract de mariage desdictz deffunct sieur de Chambonnière et dame Marguerite Ferret sa femme passé par devant Motelet et Drouin, notaires audict Chastelet, le seize décembre MVI^c cinquante deux ....
.... Item, huict pièces attachées ensemble, la première [fol. 12 r°] en un parchemin est une sentance dudict Chastelet, en datte du treize juin MVI^c cinquante sept signé Luce, rendue entre le dict deffunct sieur de Chambonnière et la dicte dame Marguerite Ferret auctorizée par justice à son reffus par laquelle et pour les causes y contenues a esté dict et ordonné que la dicte dame Marguerite Ferret sera et demeurera séparée quant aux biens d'avec le dict deffunct sieur de Chambonnière pour jouir par elle à part et divis de ses biens lors présens et à venir en conséquence de la renonciation par elle faicte à leur communauté ; et les sept autres pièces sont : scavoir une renonciation par elle faicte à la dicte communauté par acte passé par devant Le Vasseur et Lefouyn, notaires audict Chastelet, le septiesme may MVI^c. cinquante sept, et autres pièces et proceddures tant avant qu'après la dicte sentence de séparation, les dictes huict pièces inventoriées l'une comme l'autre et pour tout .... Deux
Item, quatre pièces attachées ensemble qui sont aussy proceddures faictes pour raison de la dicte séparation, icelles quatre pièces inventoriées l'une comme l'autre et pour tout.. Trois
Item, l'expédition en papier du procès verbal de vente faicte par Lemazier, huissier sergent à verge audict Chastelet, des biens meubles qui se sont trouvez en nature lors de l'obtention de la dicte sentence de séparation en datte de l'an MVI^c cinquante

sept le mercredy unziesme jour de juillet, signé en fin dudict Lemazier, inventorié. .... Quatre
Item, la grosse de l'inventaire faict après le décèdz de dame Anne de Chastriot, veufve de feu monsieur Jacques Champion, vivant chevalier de l'ordre de Sainct Michel, seigneur de la Chapelle (1) père et mère [fol. 12 v°] dudict deffunct sieur de Chambonnière, faict par Révérend et Guichard, notaires audict Chastelet, à la requeste dudict deffunct sieur de Chambonnière, et en la présence de Christophe Marie, escuyer, sieur des Mousseaux, conseiller du Roy, et substitut de Monsieur le Procureur de Sa Majesté audict Chastelet, pour l'absence de messire Amédée de Mainfroy, comte de Luzerne, et de dame Louise Champion, son espouse ....
.... [fol. 13 v°] Et sur les dix heures du matin du mesme jour se sont les dictz dame veufve de Chambonnière et sieur Imbert, substitut, transportez avec le dict Narbonne, sergent, et notaires soubzsignez, en une petite salle estant dans un jardin que le dict deffunct sieur de Chambonnière tenoit à loyer du nommé Thiron, despendant d'une maison scize hors et proche la porte St-Denis, rue Neufve d'Orléans, pour y inventorier ce qui ensuict :
Item, une meschante table à quatre colonnes tirante par les deux boutz, de bois de noyer, avec une planche servant de tablette, une forme couverte de tapisserie, trois chaires couvertes de serge rouge, une autre petite chaire couverte de moquette coulleur de feuille morte, et un siège ployant aussy couvert de moquette, le tout tel quel et de peu de valleur prisez encemble trois livres, cy .... III lt.

signé : NARBONNE

Tout ce qui est contenu et inventorié par le présent inventaire est demeuré en la garde et possession de la dicte dame veufve de Chambonnière qui s'en est chargée et charge du consentement dudict sieur Imbert, substitut, et a promis icelle dame le tout représenter quand requise et sera et à qui il appartiendra, et ont signé :

M. FERRET FERRET IMBERT BUON

(1) Cf. Arch. nat., Minutier Central, LXII, 186.

MUSIQUE ET BOURGEOISIE AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE D'APRÈS LES GAZETTES DE LORET ET DE ROBINET

par Yolande DE BROSSARD

Evoquer le cadre où se donnait la musique au dix-septième siècle, c'est avant tout parler de la cour. En effet, Louis XIII comme Louis XIV prisaient cet art et le pratiquaient eux-mêmes. Sous le règne de Louis XIV, il ne se passait pas de jour sans que l'on eût à la cour quelque concert ou quelque représentation : ballets, comédies en musique, plus tard opéras, concerts donnés dans les appartements du roi ou à l'occasion de réceptions et de fêtes, contribuaient à rehausser l'éclat d'une monarchie qui se voulait la première.

Cette raison, sans doute, a fait que les manifestations musicales données dans les autres milieux de la société d'alors ont été souvent laissées dans l'ombre. La musique chez les grands a encore retenu l'attention des historiens, mais la musique dans la société bourgeoise est un des aspects les moins connus de la vie artistique au grand siècle. Sans doute, elle n'a ni l'importance ni la fréquence de celle donnée à la cour.

Cependant, à côté de celle-ci et de la noblesse, la société française du dix-septième siècle comprenait une bourgeoisie éclairée, se piquant d'art, de littérature et de musique et s'essayant à imiter ce qui se faisait chez le roi. Grâce aux premiers gazetiers de l'époque, Loret (1) et Robinet (2), nous connaissons ses activités. Sans doute s'étendent-ils beaucoup sur les fêtes musicales de la cour et beaucoup moins sur celles données chez le bourgeois. Le fait cependant que nous relevons dans leurs lettres quelques citations s'y rapportant prouve qu'elles existaient et ne manquaient pas d'intérêt.

(1) LORET, Jean (+1665) fut pensionné par Marie d'Orléans, princesse de Longueville. Il lui adressa, du 4 mai 1650 au 28 mars 1665, une lettre hebdomadaire en vers, sorte de journal relatant tout ce qui s'était passé pendant la semaine.

(2) ROBINET, Charles (+ 1698), continuant Loret, écrivit, à partir du 25 mai 1665, une lettre hebdomadaire en vers adressée à Madame.

Elles appartenaient principalement à deux catégories : d'une part, un riche bourgeois payait quelques instrumentistes ou chanteurs qui venaient chez lui pour « régaler » en musique un auditoire ami. Certaines de ces séances étaient périodiques. C'est ainsi que, dans sa lettre du 7 décembre 1652, Loret nous relate un concert de deux chanteurs accompagnés « d'un clavessin et deux violes » qui a lieu près de Notre-Dame, au logis d'une Dame Payen ; fait intéressant, le concert se répète toutes les quinzaines.

En 1674 (5 mai), Robinet s'étend avec plus de détails sur une séance donnée chez Mesdemoiselles Ians, « La fleur des plus honnêtes gens ». Ici, le chanteur Hébert, chantre de la reine et du roi, sa fille Marie-Anne, mariée au chanteur François Langers, et le violiste d'Alerville prêtent leur concours.

Une autre catégorie de manifestation musicale est celle donnée chez lui par un musicien : séance occasionnelle comme celle ayant eu lieu chez le Sieur Sifrédy (1) et où Loret (lettre du 15 août 1654) s'étend sur les qualités de la nièce de celui-ci, violiste et claveciniste, ou chez Mollier (2) (1660, 21 février), qui donne un ballet en l'honneur de la paix ; séance régulière comme le concert hebdomadaire organisé par Varin (3) chez lui « près des petites écuries » (lettre de Robinet, 5 mai 1668). Dans ce concert « d'instrumens et de voix ensemble », Varin bat la mesure « Et donne aussi la tablature ». Ces séances musicales organisées par les musiciens professionnels et où Pierre Chabanceau de La Barre (4) aurait été l'un des premiers à s'essayer, étaient alors nombreuses et représentent l'ébauche primitive du concert spirituel du dix-huitième siècle.

A côté de ces manifestations bien déterminées, les gazetiers en commentent d'autres qui n'ont qu'un caractère fortuit, mais qui montrent combien la musique était à l'honneur en toutes circonstances : Berthod (5) chante au cours d'un banquet ; Mollier vient donner un impromptu chez Loret ; un artisan nommé Benoist a fait les effigies en cire des souverains et, pour recevoir ceux-ci venus les voir, organise un concert dirigé par Cambert (6).

(1) Nous n'avons pu déterminer l'identité de ce Sifrédy et de sa nièce. Les Etats de la France signalent un Siffrédy maître d'hôtel de la reine et une demoiselle de Siffrédy femme de chambre de la reine, mais rien ne prouve qu'il s'agisse de ceux dont parle Loret.

(2) Compositeur, danseur, luthiste de la Chambre du roi.

(3) Violoniste et maître de danse à la grande écurie du roi, il faisait partie des vingt-quatre violons du roi.

(4) Fils d'un organiste du roi auquel il succéda dans cette charge, épinétiste de la reine et compositeur, il eut quatre enfants, excellents musiciens.

(5) Célèbre chanteur de la chapelle du roi, il est le seul castrat français dont il soit parlé à cette époque.

(6) L'un des premiers compositeurs à écrire des comédies en musique, il obtint le privilège de fonder une académie d'opéra qu'il cèdera, après de mauvaises affaires, à Lully. Il partit alors pour Londres où il mourut assassiné (1677).

Ces quelques faits posent bien des problèmes. Qui étaient ces bourgeois donnant des auditions chez eux ? Les gazetiers citent des noms — Dame Payen, Mesdemoiselles Ians — mais ne laissent aucun renseignement les concernant. On aurait pourtant aimé connaître leur condition sociale, leurs activités, leurs goûts. De même, on ne peut que déplorer de n'avoir aucun détail sur les œuvres exécutées à ces réunions. Quel public assistait à ces concerts ? Chez Dame Payen, dit Loret :

« Ceux du Logis sont diligens
D'ouvrir l'huis aux honnêtes gens. »

Ces « honnêtes gens » sont sans doute les amis, les relations plus ou moins lointaines de la maîtresse de maison ; mais quels étaient les auditeurs des musiciens faisant concert à leur domicile ? Payaient-ils leur place comme de nos jours ? Autant de questions demeurées sans réponse et qui seraient intéressantes à résoudre. Néanmoins, il ne semble pas illogique de penser que les musiciens, dont tous n'avaient pas une charge officielle et rémunératrice, trouvaient en ces séances régulières l'occasion d'augmenter leur revenu et de se faire apprécier d'un public qui pouvait ensuite leur demander de venir jouer chez eux.

Ces quelques relations éparpillées dans les gazettes de Loret et de Robinet prouvent combien, au dix-septième siècle, l'art musical s'était infiltré dans toutes les classes de la société et en particulier dans la bourgeoisie, où il tenait une place modeste, sans doute, mais réelle.

Yolande de BROSSARD

LOUIS COUPERIN
A NEW SOURCE OF FRENCH KEYBOARD MUSIC OF THE MID 17th CENTURY

par Guy OLDHAM

The writer of this article, in his search for unknown early music, recently had the good fortune to discover in London a manuscript volume of French instrumental music mainly for keyboard containing the lost organ works of Louis Couperin together with unknown harpsichord pieces by Chambonnières and d'Anglebert. The manuscript consists of 83 folios measuring 24 × 18.4 cms. and has a contemporary binding of red leather with gilt tooling characteristic of the period. The edges of the pages have been cut and guilded. Each page consists of six staves of which the first is foreshortened by about 2 cms. at the beginning. All these features and even the watermark of the paper are characteristic of manuscript music books printed and bound in Paris in the middle of the seventeenth century.

The contents of the manuscript are given in Table 1. Due to the complicated filling in of the beginning and end, the organ pieces are numbered with numbers, the harpsichord pieces with letters (capitals for pieces by Chambonnières and small letters for other composers) and ensemble pieces with a letter and number, e.g. VI. V2, H1, H2. The tonality of each piece is given by a single letter, small letters denoting minor keys and capitals major keys with the exception of D and P which signify the Dorian and Phrygian modes. The first 34 harpschord pieces are also classified as known (c) or unknown (i) ; by the number in the edition of Paul Brunold and André Tessier (Senart) of the known works of Chambonnières ; and according to handwriting by double letters : *Aa, Bb, Cc, Ch, Co, Dd.* All the organ and ensemble pieces are also in *Co*'s hand and *n* is in *Aa*'s hand. The writing of the suite *j-m* is similar to the earlier pieces written by *Co,* but the titles appear to have been written in subsequently.

The first piece in the book is merely a series of scales and broken chords written in the form of an unmeasured prelude (with reprise), but what is particularly interesting is that the fingering of almost every note

is given not only in this piece but also the courante and sarabande *b* and *f*, which complete the suite, (thumb = 5 in both hands). The ornaments in the right hand occur mainly on finger 3 (26 times) and occasionally on finger 4 (5 times) and in the left hand twice on finger 4. The handwriting of these three pieces and also the last, *n*, which has been filled in upside down by reversing the book, uses entirely soprano and « baritone » clefs and has the unusual feature that the baritone clef is always written with the C clef on the top line instead of the F clef on the middle line. These pieces are written in an assured hand, are anonymous, in a good though simple musical style, and appear to be the work of a teacher.

The four pieces written by *Bb* have been inserted in the book in an anomalous manner. *C* and *e* appear to belong together but are ascribed to Monnard and Richard respectively in the Manuscrit Bauyn (Bibl. Nat. Rés. Vm 7, 574 ii 50 v° and 50 r°). They are not only separated themselves by another courante in the samer writing but further separate the courante and sarabande of *Aa*. The two pieces by d'Anglebert are interesting in being written in a French keyboard tablature using the redundant notation of the letters of the notes written in the correct positions on two staves. The g minor sarabande *g* uses three b flats in the key signature. Further accidentals are indicated by tails to the letters and note values are given by minims or note tails above the upper stave. The C major courante *d* is further interesting in being hitherto unknown.

The suite A, B and C has been copied unusually slowly and neatly and may be the work of a pupil. As the manuscript contains pieces not only by Chambonnières but also by Hardel, d'Anglebert and Louis Couperin, who were all his pupils, it might be thought from the nature of pieces *a*, *b*, *f* and *n*, that they might actually be in the writing of Chambonnières himself. However the writing of *Aa* is quite different from the only known signed autograph of Chambonnières (Coll. Huygens, Bibl. de l'Université de Leyde, Hug. 45, reproduced in Brunold and Tessier, *Op. cit.*). Much more similar is the writing of D-R, especially in the later pieces. This group is written in an authoritative hand *without* ascriptions although there can be no doubt of their authenticity. The d minor suite D-G is known. Of the a minor suite H-K only the courante (copied twice in two different clefs) which is here entitled *Le printemps* is known. The sarabande and gigue are unfortunately not quite complete, in each case lacking the final bar or two, and appear, to have been composed straight into the book. Similarly, of the G major suite L-N, only the courante is known but here fortunately the sarabande and gigue *L'étourdie* are complete. *Le Moutier*, here known as *Le Moutie et la Mariée*, is interesting because it can be clearly seen how the opening theme was first written in a simple form and then considerably elaborated. Also the *Reprise* shows differences from the only other copy in the Bauyn manuscript.

From S onwards the writing changes suddenly and the pieces are again ascribed to Chambonnières including a fifth unknown piece by him, a courante, T, in *a* minor. The identity of this writer is revealed later when he fills the major part of the manuscript with seventy organ pieces and signs them at the end *Couperin.* From the dates between 1650 and 1659, the composer is evidently one of the earlier Couperins. Very fortunately No. 26 is signed *Couperin Org*^{te} *de S*^{t} *Gervais le 4*^{e} *juillet* 1653 *a Paris.* This definitely establishes the composer as *Louis* Couperin who was appointed to St. Gervais on 9th Avril 1653 and presided there until his death in 1661. N°s. 15 and 16 also occur in the Bauyn manuscript and this at last provides the *proof* that the *Mr Couperin* of that collection is indeed *Louis.* N° 33 does not have a signature, but there can be no doubt that this is by the same composer. The C major suite 66-70 includes an unknown organ work by Frescobaldi, a slow chromatic piece or *Duresse.* This has at the end the word « pria » like the Frescobaldi pieces in the Bauyn manuscript and they may all have been brought to Paris by his pupil Froberger in 1652, although Couperin was fully conversant with this chromatic style in 1650 as can be seen from N° 1.

V1, V2, H1 and H2 are all fully scored in 5 parts, V1 and V2 apparently for strings, i.e. probably violins on the treble parts and perhaps viols on the lower parts, while H1 and H2 are specified as for *haubois* i.e. at this period, shawms. These two pieces were discussed at length by the author in a lecture delivered during the Galpin Society Congress in Cambridge on 1st July 1959 which is being published and is in the press. There were originally several similar ensemble pieces following H2 but unfortunately 9 leaves have been cut out at this point at some time in the past. Four other pages are missing : the first and last, losing the first halves of *a* and *n*, and two pages between F and G losing the second and first halves of these pieces respectively. The original book would therefore have contained 96 folios.

It is fortunate that so many of Couperin's pieces are dated. This enables one to draw up Table 2 giving his whereabouts at various times.

This adds important biographical detail, in particular that he was already in Paris by the autumn of 1651 making his meeting with Chambonnières not later than that year ; during the summer of 1656, he was frequently at the Château of his patron Abel Servien and that after arranging for his organ at St Gervais to be enlarged and reaffirming his appointment there, he accompanied the court on its tour of the South of France during late 1659 which culminated in the marriage of Louis XIV the following June.

An immediately obvious feature is that the dated pieces are not in strict chronological order. However it is clear that they are fair copies — absence of second thoughts, and occasional copying mistakes which

have been immediately corrected — and also that they have been filled in according to a definite plan. The seventy organ pieces can be classified as follows : 2 preludes (1 and 46), 33 fugues (frequently entitled *fantaisie*, 6 *basses de trompette* (12, 13, 15, 68, 69 and 70), 2 duos and 27 plainsong settings of various types. Two main groups can be discerned : 1-45 and 46-70. Each opens with a slow prelude followed by a lively fugue also in the Dorian mode, and within each group the secular pieces are grouped according to mode or key and the plain song settings are also grouped together. Further, the *Basses de trompette* and duos are divided into their own two groups according to key : 12-16 and 68-70. There is also possibly a further subdivision between 55 and 56. All this and the fact that the first piece of the second group is entitled *Prelude autre livre Grand livre d'Orgue* perhaps suggests that these fair copies were intended for publication and were either filled in when composed or possibly all at about the same time which would be between late 1659 and his death in August 1661. In this case possibly the volume was filled in during his long slow tour of the South, when he was relieved of his pressing engagements in the capital. The non-publication of the volume would be accounted for by his sudden death soon afterwards.

These organ pieces are important not only for their own intrinsic value, but fill the gap 1650-1659 in the history of French organ music between the *Magnificat* (1626) of Titelouze and the *Meslanges* (1657) of Du Mont, the *Fugues et Caprices* (1660) of Roberday and the 1er *Livre d'Orgue* (1665) of Nivers. In particular one finds the earliest dated basses de trompette. This type of composition may have been developed by Couperin — one sees an early tendency in N° 67 — from the style of the English double voluntary of the first half of the century, which could have been brought over to France by an English organist in the train of the exiled Charles II. In N°s 5 and 6, the thumb of the right hand is used to play the middle part on the lower manual ; also a number of examples of double-dotting occur and this manuscript must provide amongst the earliest examples of both these techniques.

There are a few clues to the subsequent history of the manuscript after Couperin's death between 27th and 29th August 1661. Pierre Hardouin (Revue de Musicologie, Vol. XXXVII, Déc. 1955) has traced the events occurring immediately after Couperin's death and finds (Archives Nationales, Min. centr. LXXII, 42) a transaction of 11th May 1662 between the middle brother François and the youngest brother Charles, in which Charles promises to supply within the following three months to François copies of all the music books left after the decease of Louis, during which time he will assist François by allowing him to copy suitable pieces from the originals. A mysterious feature of the manuscript is that all the pieces between 1 and 24 (including V1 and V2) have been marked

with a small *d* at the beginning and frequently at the top of each page, ending with a *d* and a vertical stroke half way through 24. Now these are all the earlier pieces in the book which are compositions by Louis and it appears probable that the *d*'s were added by Charles as he copied each for François as a check on which ones had been done. Why the copying was stopped half way through 24 we do not know, but it is perhaps significant that the only two pieces which are known from another source are 15 and 16 which would be among those copied.

N° 56 was started on a new page leaving two staves blank after 55. The book has been turned upside down and an Englishman has sketched in a solo song in *c* minor :

« Coelia conscious of her Beaty
Treats her lovers with disdain
Like a Tyrant claims their duty
Yet rewards their love w[th] pain. »

The style of the music and the writing are English of the late seventeenth century. On the back fly-leaf (also inverted) one reads :

« le lendemain de la trinité, »

and underneath in a different English eighteenth century hand :

« 2 shirts 4 turn overs and a pair of sleeves ».

Thirdly, pasted to the remains of the cut out first page is the back page of an old letter on which has been written in English in a late nineteenth century hand a genealogical table of the Couperin family. The information and dates are taken from the *Biographie universelle des Musiciens* and *Supplément* (1878) of Fétis.

All this indicates that the manuscript has been in England since the late seventeenth century and probably owes its survival to the English antiquarians of the intervening periods. After the Restoration of the Monarchy in 1660, and because of the love of Charles II for French music, many musicians travelled between Paris and London e.g. John Banister (1660), Froberger (1662), Pelham Humfrey (1664), Louis Grabu (ca. 1665, 1683), R. Cambert (1673), Paisible (ca. 1674), etc. Who brought the volume over to England, we do not know, but it is hoped to identify the writer of the song.

This manuscript having survived the vicissitudes of the intervening periods is now receiving a thorough investigation and study and the works are receiving first modern performances which will be followed in due course by urtext publication and a detailed critical study.

Guy OLDHAM

Table I

a	Prelude D			Aa	d	i
b	Courante	R		Aa	d	i
c	Courante			Bb	a	c
d	Courante D'anglebert			Bb	C	i
e	Sarabande			Bb	a	c
f	Sarabande D	R		Aa	d	i
A	Courante de Monsieur de Chambonnieres	fin	58	Cc	G	c
B	Sarabande de Monsieur de Chambonnieres	fin	59	Cc	G	c
C	Courante De Monsieur de Chambonniere	fin	57	Cc	G	c
D	Courante La Toute belle	fin	12	Ch	d	c
E	Courante de Madame	fin	13	Ch	d	c
g	Sarabande, façon de Gaillarde. D'anglebert.			Bb	g	c
F	3me Courante		14	Ch	d	c
G	(Sarabande)	fin	85	Ch	d	c
H	Le printemps trois fois Le petit Couplet		142	Ch	a	c
I	Le printemps trois fois Le dernier Coupelet		142	Ch	a	c
J	Sarabande			Ch	a	i
h	Double de La Courante Iris		(8)	Dd	C	i
K	gigue			Ch	a	i
L	Courante	fin	56	Ch	G	c
M	Sarabande	fin		Ch	G	i
N	L'estourdie	fin		Ch	G	i
O	Le Moutie et la Mariée	fin	61	Ch	C	c
P	Allemande La Loureuse	fin	11	Ch	d	c
Q	Gaillarde b	fin	141	Ch	B	c
R	Double	fin	141	Ch	B	c
S	Sarabande de Monsr de Chambonnieres		26	Co	g	c
T	Courante de Mr Chamb^{re}	fin		Co	a	i
U	Aultre Courante	fin	3	Co	a	c
V	La Vetille	fin	137	Co	a	c
W	Allemande la rare de Mr Chamb^{re}	fin	1	Co	a	c
X	Courante	fin	2	Co	a	c
Y	Double de la Courante	fin	2	Co	a	c
i	Courante de Mr Hardel	fin		Co	d	c

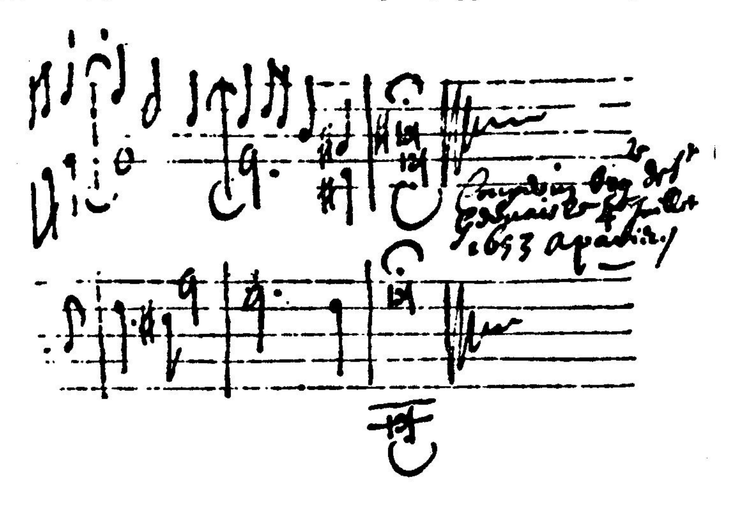
1	Duretez fantaisie	Couperin le 8^{e} Nov^{bre} 1650	D
2	fantaisie	Couperin le 15. Novembre 1650.	D
3	fugue grave sur Urbs beata Jherusalem	Couperin 1654.	P
4	Autre fugue grave sur Le mesme subject.	A Paris le 15^{e} octobre 1656 Couperin.	P
5	Urbs beata Jherusalem en haultecontre avec le poulce droict ou en trio.	Couperin 1657.	P
6	Conditor en haultecontre avec le poulce droict en trio.	Couperin.	P
7	Conditor	Couperin a paris Le 26^{e} Novembre 1656.	P
8	Conditor a 2 dessus	Couperin a paris Le 3^{e} decembre 1656.	P
9	Ave Maris stella	Couperin au moie dAoust 1658.	D
10	Ave maris stella trio.	Couperin a paris le j^{er} Janvier 1657.	D
11	fugue	Couperin a Meudon le 18^{e} Juillet 1656.	D
12	fantaisie	Couperin.	D
13	fantaisie	Couperin a Meudon le 8^{e} octobre 1656.	D
14	Duo	Couperin a Toulouze le unz^{e} octobre 1659.	D
V1	fantaisie.	Couperin 1654.	g
V2	Autre fantaisie	Couperin 24 Apuril 1655.	g
15	fantaisie	Couperin a paris au moie de decembre 1656.	g
16	Duo	Couperin.	g
17	Fugue	Couperin a Meudon le 20^{e} Septembre 1656.	P
18		Couperin a paris le 18^{e} feburier 1657.	P
19	fugue	Couperin a paris le j^{er} 7bre 1656.	P
20	Fugue sur le Cromhorne.	Couperin a Meudon le j^{er} Aoust 1656.	P
21	Fantaisie	Couperin au mois de mars 1656.	P
22	Fantaisie	Couperin a paris le 22^{e} May 1656.	P
23	fantaisie	Couperin.	P
24	fantaisie	Couperin le 8^{e} May 1656.	P
25	Fantaisie	Couperin.	P
26	Fantaisie	Couperin Org^{te} de St Gervais le 4^{e} Juillet 1653 a paris.	P

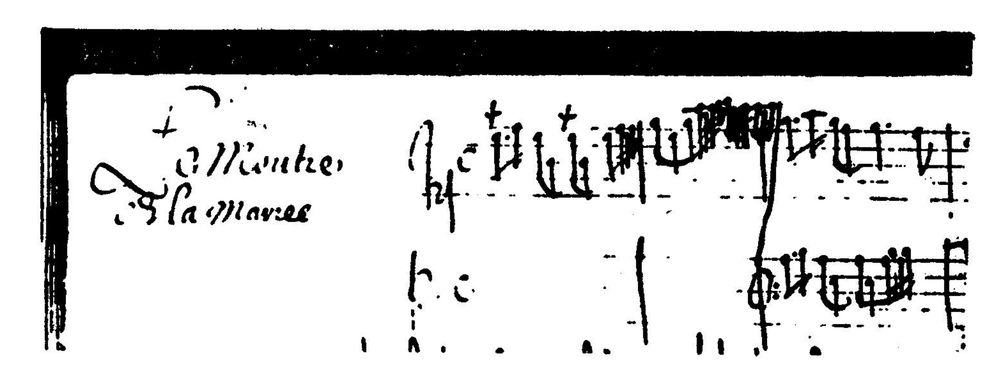
27	Fantaisie	Couperin 1654.	P
28	Fugue	Couperin 1654.	P
29	Fugue quil fault Jouer dun mouvement fort lent sur la tierce du Grand Clavier avec le tremblant lent.	Couperin a paris le 14e Mars 1655.	P
30	Fantaisie.	Couperin a paris le 28e Aoust 1655.	P
H1	Fantaisie sur le Jeu des haubois.	Couperin 1654	d
H2	Fantaisie sur le mesme Jeu.	Couperin 1654.	d
. . . .	. . . .	. . . .	
31	Ut queant Laxis	Couperin 2e decembre 1656.	g
32	Ut Queant Laxis	Couperin a Paris au Moie de decembre 1656.	g
33	Iste Confessor.		P
34	Pange Lingua en basse.	Couperin.	P
35	Pange lingua.	Couperin 1656.	P
36	Pange lingua.	Couperin 1656	P
37	Beata nobis Gaudia	Couperin a paris le 22e Janvier 1657.	D
38	Beata nobis Gaudia, Trio.	Couperin a paris le 25e Janvier 1657.	D
39	Jesu Salvator Saeculj.	Couperin a paris le 10e apuril 1657.	C
40	Tristes erant Apostolj.	Couperin a paris le ije apuril 1657.	C
41	A Solis./ En taille	Couperin a paris le 24 Novembre 1656.	P
42	A Solis en haultecontre	Couperin.	P
43	A Solis, Trio.	Couperin a Paris 1656.	P
44	A Solis, En basse.	Couperin 1656.	P
45	A Solis, En triple. / a la haulteContre.	A Toulouze le 5e decembre 1659. Couperin.	P
46	Prelude autre livre Grand livre d'Orgue	Il faut jouer cecy d'un Mouvemen fort lent. Couperin 1654.	D
47	Fantaisie.	Couperin 1651.	D
48	Fantaisie.	Couperin a paris le 12e Aoust 1651.	D
49	Fantaisie.	Couperin 1654.	D
50	Regina coeli.	Couperin.	F
51	Invitatoire por le Jour de pasques.	Couperin.	C
52	Invitatoire de la trinité.	Couperin.	P
53	Invitatoire de la feste Dieu.	Couperin.	P
54	ad Coenam agni providi coel Il se chante a montmartre.	Couperin.	D
55	3e Verset.	Couperin.	D
56	Fantaisie 2me Livre	Couperin a paris le 3e May 1656.	P
57	fantaisie sur le Cromhorne	Couperin 1655 au moie de Septembre.	P
58	fantaisie sur La tierce du Grand Clavier avec le tremblant Lent.	Couperin.	P
59	Fantaisie	Couperin a Paris le 15e may 1656.	P
60	fugue Renversie	Couperin a paris le 15e Juillet 1656.	P
61	Fugue	Couperin a paris le 22e Juillet 1656.	P
62	fugue	Couperin a Meudon le 4e octobre 1656.	P
63	Fugue sur la tierce du Grand Clavier.	Couperin a paris le 6e Octobre 1656.	P
64	fugue sur La tierce	Couperin a paris le 15e Novembre 1657.	P
65	fugue sur le Cromhorne	Couperin Commencée a Meudon et achevée a paris au mois de Novembre 1658.	P
66	Fantaisie	Couperin le 8e Octobre Mil six cent cinquante.	C
66a	Duresse de frescobaldi.	pria	C
67	fantaisie	le 15e octobre 1651, a paris Couperin.	C
68	Fantaisie	Au moie de Novembre 1655. Couperin.	C
69	fantaisie	Couperin.	C
	j Allemande Couperin, d'ap....	fin	a
	k Courante Coupn		a
	l Autre Courante Couperin	fin	a
	m Sarabande Couperin		a
70	fantaisie	Couperin a Meudon 1656.	C
	n (Courante)		G

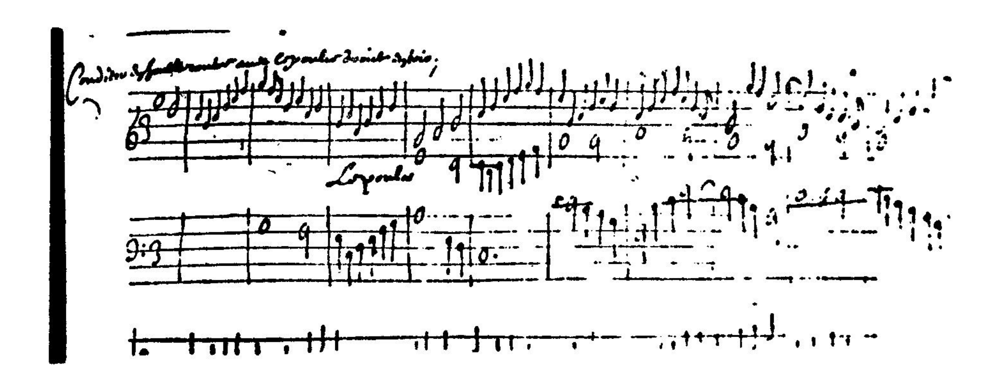
Table II.

Paris	*Meudon*	*Toulouze*
12 Aou 1651		
15 Oct 1651		
4 Juil 1653		
14 Mar 1655		
28 Aou 1655		
3 Mai 1656		
15 Mai 1656		
22 Mai 1656		
15 Juil 1656		
	18 Juil 1656	
22 Juil 1656		
	1 Aou 1656	
1 Sep 1656		
	20 Sep 1656	
	4 Oct 1656	
6 Oct 1656		
	8 Oct 1656	
15 Oct 1656		
24 Nov 1656		
26 Nov 1656		
3 Dec 1656		
1 Jan 1657		
22 Jan 1657		
25 Jan 1657		
18 Fev 1657		
10 Apu 1657		
11 Apu 1657		
15 Nov 1657		
Nov 1658	Nov 1658	
		11 Oct 1659
		5 Dec 1659

Trois extraits du manuscrit Louis Couperin, appartenant à Guy Oldham.







CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DU RÉCITATIF CHEZ L'ABBÉ PIERRE ROBERT

par Hélène CHARNASSÉ

Au cours des années 1684 et 1686, trois grands recueils de motets dus à J.-B. Lully (1), Pierre Robert (2) et Henry Du Mont (3) se voient confiés aux éditeurs Ballard « par exprès commandement de Sa Majesté », afin de former le répertoire de la nouvelle chapelle de Versailles.

Les grands motets de Lully et de Du Mont ayant fait l'objet de travaux antérieurs, il nous a paru intéressant de nous attacher à la transcription du recueil de l'Abbé Pierre Robert. L'examen des douze pièces remises en partition montre que le compositeur souscrit pleinement à la nouvelle esthétique du genre. Le choix des textes (en particulier des psaumes sur paroles latines), le découpage du support littéraire en versets, l'utilisation de la triade : soli, chœurs, orchestre, sur basse continue d'orgue, la répartition enfin des moyens vocaux et instrumentaux, toutes les caractéristiques du grand motet versaillais sont présentes ici.

Or, s'il accepte de se plier aux exigences d'une forme, Pierre Robert se révèle néanmoins original à plus d'un titre. Sa conception du récitatif, en particulier, est extrêmement personnelle et se place en marge des recherches des contemporains.

L'élément récitatif, le « Récit », ainsi que l'indique nommément l'édition, occupe une place essentielle et privilégiée, au sein de chacun des grands motets, et Pierre Robert le conçoit sous deux formes, de réalisation bien différente.

Certains récits, très brefs (1, 2, 3 ou 4 mesures), interviennent à titre

(1) Motets / a deux chœurs / pour la Chapelle du Roy / mis en musique / par Monsieur De Lully... / à Paris / par Christophe Ballard... M DC LXXXIV / imprimez par exprès commandement de Sa Majesté.

(2) Motets / pour la Chapelle du Roy ,/ mis en musique, / par Monsieur l'Abbé Robert... / à Paris / par Christophe Ballard... / M DC LXXXIV / Imprimez par exprès commandement de Sa Majesté.

(3) Motets / pour la Chapelle du Roy, / mis en musique / par Monsieur Dumont.. / à Paris / par Christophe Ballard... / M DC LXXXVI / Imprimez par exprès commandement de Sa Majesté.

épisodique en vue de rompre la monotonie d'un grand chœur ou d'un ensemble de solistes. Intimement liés par la mélodie et le rythme à l'ensemble dans lequel ils s'intègrent, ces courts fragments ne présentent guère d'originalité et, de ce fait, ne retiendront pas notre attention. Un second genre, en revanche, se révèle d'un réel intérêt par la recherche nouvelle dont il témoigne. Il s'agit des récits beaucoup plus développés et qui, à eux seuls, représentent un verset tout entier. D'une durée moyenne de 10 à 17 mesures, le plus souvent écrits à 4 temps, ils permettent d'étudier la conception bien personnelle qu'a l'Abbé Pierre Robert des rapports entre le texte littéraire et la monodie accompagnée.

Le choix des versets confiés au récitatif ne laisse pas, tout d'abord, de nous surprendre. Certains textes, évidemment, requièrent l'usage de la voix soliste (paroles de Dieu [1], exhortations du psalmiste [2]). Pierre Robert s'y soumet en principe, mais n'en fait pas une règle absolue. En effet, d'autres versets du même type sont quelquefois confiés à des ensembles (3), tandis que des fragments de texte, véhicules de sentiments collectifs, sont affectés à un seul interprète (4). Nous remarquons, en outre, que les paroles d'un même personnage sont parfois exprimées par différents solistes (5). Le découpage du texte n'est donc pas effectué d'une manière systématique, en vue de faire intervenir divers personnages ayant chacun un rôle à jouer à l'intérieur d'un drame, mais bien plutôt en fonction de l'alternance des soli et des ensembles vocaux. Pierre Robert manifeste, ainsi, le désir incessant de varier au maximum l'effet sonore par la diversité des timbres et des groupements employés.

Du point de vue utilisation du texte littéraire, Pierre Robert use de différentes formules.

Dans le cas le plus simple, le texte du verset est tout d'abord énoncé intégralement pour être ensuite repris. Le compositeur souligne, cette fois, tantôt un terme, tantôt un membre de phrase qui l'intéresse particulièrement par l'idée exprimée, la rythmique inhérente au vocable en lui-même ou enfin l'idée mélodique associée à celui-ci. La seconde partie du verset est alors musicalement plus travaillée et ornée que la première.

(1) Ps. LXXX, versets : *Audi populus meus, Ego enim sum dominus Deus;* Ps. II, verset : *Reges eos in virga ferrea.*
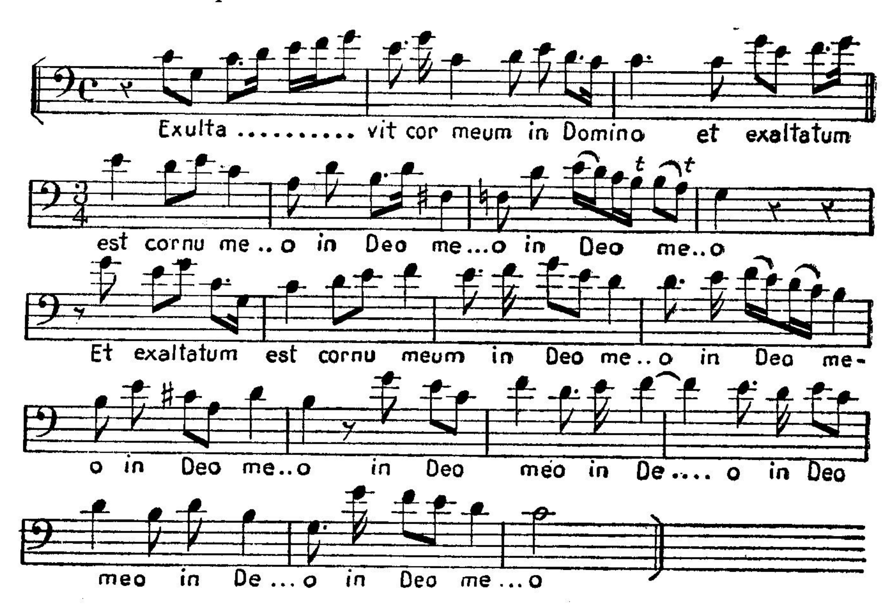
(2) Ps. LXV, verset : *Venite et videte opera Domini* ; Ps. CXIX, verset : *Domine, libera animam meam.*

(3) Ps. XV, verset : *Benedicam Dominum,* où interviennent successivement un récit de haute-taille et basse-taille à l'unisson, puis un ensemble de 5 solistes, et enfin un récit de haut-concordant ; Ps. XCIX, verset : *Ad Dominum cum tribularer clamavi,* écrit pour un ensemble de solistes, puis un grand chœur.

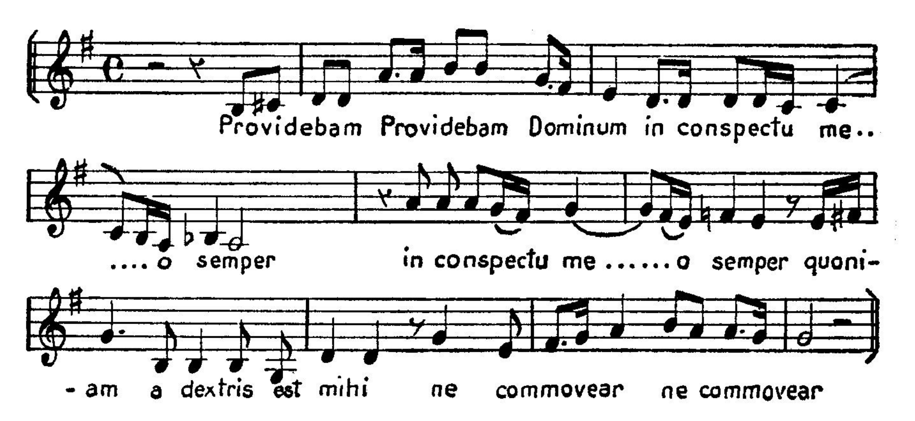
(4) Ps. XLV, verset : *Deus noster refugium,* confié à la voix de basse-taille.

(5) Ps. XV. — Le Psalmiste est successivement représenté, pour les récitatifs, par les voix suivantes : haute-taille et basse-taille à l'unisson (verset : *Conserva me Domine*) ; seconde haute-contre (verset : *Providebam Dominum*) ; première haute-contre (verset : *Propter hoc laetatum est*).

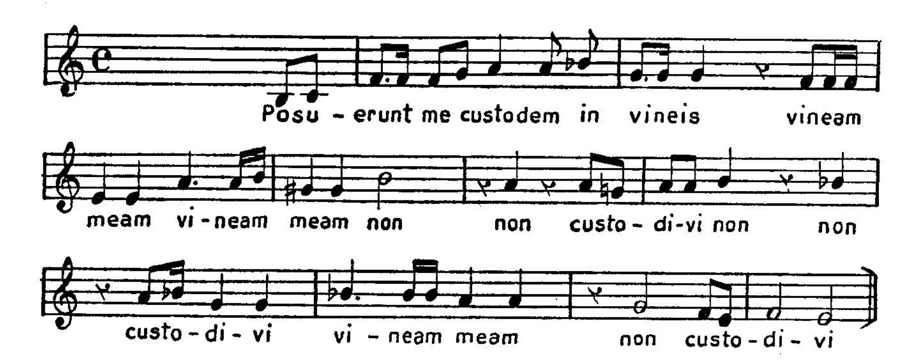
Le verset : *Exultavit cor meum* du cantique d'Anne, ainsi traité, en est un intéressant exemple :



Plus complexe, un second type de récits utilise séparément les deux éléments constitutifs du verset, soit (a) et (b). La première partie (a) est énoncée, puis reprise selon la forme ci-dessus étudiée ; (b) succède alors, traité de la même manière. Nous notons que lorsque ce système est employé, les deux parties du verset peuvent être confiées à des voix différentes ; ainsi le verset du psaume LXXX *Audi populus meus* fait successivement appel aux voix de haut-concordant, puis de basse-taille, mais ce procédé est assez rare. Nous donnerons donc pour exemple, le verset *Providebam Dominum* du psaume XV, beaucoup plus caractéristique du style de Pierre Robert.



Se rattachant enfin à la tradition des polyphonistes, Pierre Robert n'hésite pas, parfois, à fragmenter et répéter le texte au gré de sa fantaisie. Cette formule peut intervenir au cours de tout un verset ou bien, au contraire, n'apparaître qu'après un énoncé scrupuleux. Cette sorte de récit est naturellement beaucoup plus souple et intéressante que les précédentes. Nous la trouvons cependant peu, car elle est en contradiction formelle avec l'esprit du compositeur. Ce fragment du motet N° 6 sera suffisant pour nous en convaincre :



Le récitatif, chez Pierre Robert, obéit en effet à un souci essentiel, celui de la claire compréhension des paroles. Cette perpétuelle préoccupation qui, ainsi que nous venons de le montrer, détermine presque toujours l'agencement du texte littéraire, préside également à l'élaboration musicale.

Diverses constantes, issues de cette position, se remarquent donc au cours des récitatifs des douze premiers grands motets. Ce sont notamment :

L'abandon de la mélodie grégorienne.
La déclamation syllabique du texte.
La simplicité extrême de la ligne mélodique.
Une rythmique très travaillée.
La sobriété des accompagnements (1).

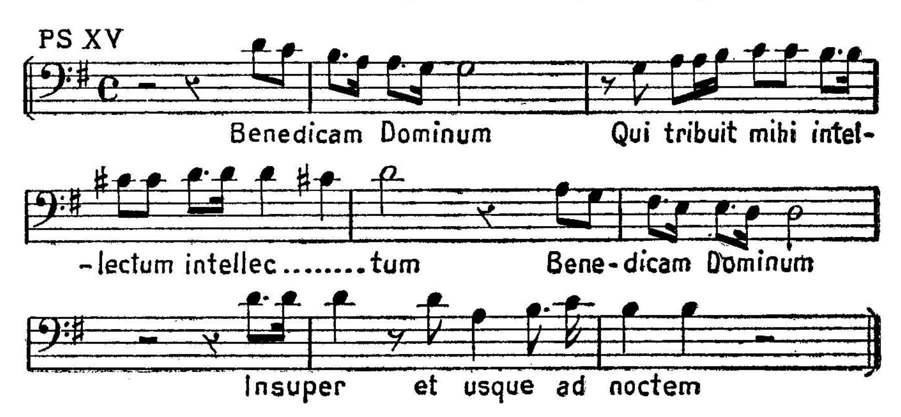
Du point de vue musical, les timbres employés sont, par ordre préférentiel, les suivants : basse-taille ; seconde haute-contre ; première haute-contre ; haute-taille ; haut et bas-concordants.

Notons que les premier et second dessus n'apparaissent *jamais* à l'état de solistes au cours d'un récit de quelque importance (ce qui s'explique lorsqu'on considère la formation de la Chapelle Royale à cette époque).

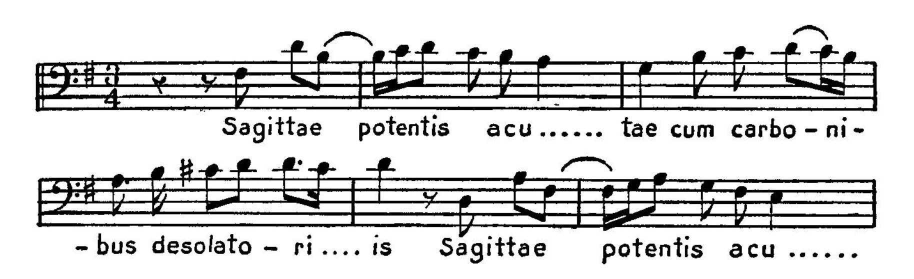
(1) Notons que les récitatifs sont le plus souvent soutenus par la seule basse continue. Si les instruments à cordes interviennent, ils sont traités en solistes. Jamais l'orchestre entier n'accompagne un récit.

A l'intérieur de ce cadre strict, différentes conceptions du récitatif se font jour.

Tantôt expression rigoureuse et austère du texte, la mélodie se voit dépouillée à l'extrême. La voix se meut dans un *ambitus* réduit et témoigne d'une recherche rythmique plus que mélodique. Par la fréquence des notes répétées, la sobriété des moyens utilisés, Pierre Robert entrevoit ce que sera la forme du *recitativo secco* quelques dizaines d'années plus tard. On ne peut cependant parler ici d'une véritable adéquation texte-musique ; nous sommes encore trop éloignés du débit du discours, et il n'est pas rare de voir la juste prosodie latine battue en brèche par la rythmique, ce qui ne laisse pas de nous surprendre de la part d'un prêtre.
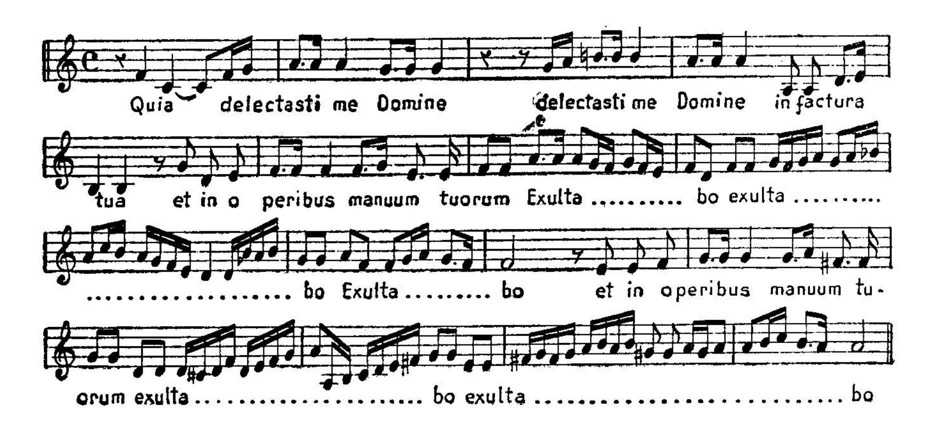


Un second type de récit montre un souci plus poussé de l'intérêt mélodique, tout en conservant la sobriété de l'expression. La voix se meut dans un *ambitus* plus étendu ; la déclamation moins rigoureuse accueille deux valeurs de notes sur une syllabe et des ornements. C'est à ce type qu'appartiennent la plupart des récits de Pierre Robert. Nous en donnerons pour exemple un fragment du verset *Sagittae potentis* du psaume CXIX.
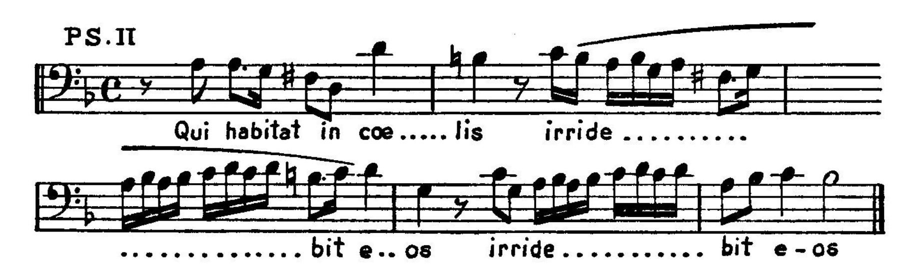


Expressifs, proches de l'air, d'autres récits semblent vouloir s'évader de la contrainte d'austérité. Il est curieux de remarquer que, dans ce cas,

le verset débute toujours par l'emploi de moyens très simples. Le discours va alors s'animant et la seconde partie, plus ornée, fait parfois appel à la vocalise. A ce genre se rattachent certains récits déclamatoires, grandiloquents, véritables morceaux de bravoure que Pierre Robert confie de préférence aux voix les plus graves. Un extrait du psaume XCI, *Quia delectasti me Domine,* nous révèlera le compositeur sous un jour tout autre que ne le laissaient pressentir les exemples précédents.



Conçus comme de véritables airs, certains récitatifs présentent enfin des lignes mélodiques très souples, auxquelles s'annexent des recherches de madrigalismes expressifs, des trilles, des ornements, des vocalises et l'emploi d'intervalles moins usités : sauts de 4te diminuée, 5te diminuée par exemple. Cette sorte de récits, que nous trouvons trop rarement dans les grands motets, possède une réelle valeur musicale.



En général, donc, le récitatif de Pierre Robert se caractérise par sa sobriété mélodique, son peu de recherche de lyrisme vocal, ses lignes simplifiées à l'extrême (notes répétées, intervalles conjoints, sauts de 3e, 4e, 5e, formules d'accords parfaits arpégés). Nous remarquons en outre, que, s'il reprend un terme ou un membre de phrase, le compositeur réutilise généralement la même formule mélodique (transposée ou non),

et que la rythmique affectée au mot lui demeure liée. Ceci n'empêche pas la palette rythmique de Pierre Robert d'être infiniment riche : des notes répétées de valeurs très brèves, des groupements divers permettent un débit rapide et varié du texte, tout en affectant une valeur de note à chaque syllabe. Seules, de rares exceptions rompent cette règle en faveur de certains mots particulièrement solliciteurs de madrigalismes.

Les récits de Pierre Robert représentent-ils une importante étape dans la recherche de l'équilibre entre texte et musique ? Dans le domaine de la musique religieuse, certainement. En effet, l'élément mélodique s'ajoute au texte littéraire sans retenir toute l'attention, et cela en le servant utilement. Une rapide confrontation avec le récitatif de Lully fait cependant apparaître la réelle supériorité de ce dernier. Si l'un et l'autre compositeurs ont en commun différents principes (préférence marquée pour les voix graves, rapidité du débit, déclamation syllabique presque constante), leur conception mélodique du récitatif n'en est pas moins assez opposée. Alors que Pierre Robert juxtapose différents fragments sans se préoccuper de la courbe mélodique de l'ensemble, Lully semble considérer comme essentielle la ligne générale du verset. Chaque membre de phrase y est traité, non seulement en fonction de lui-même, mais aussi de ce qui précède ou suit. La recherche de la juste prosodie se voit, en outre, subordonnée à l'élégance de l'écriture et à la vérité de l'expression.

On ne peut donc s'empêcher de regretter que Pierre Robert n'ait pas tenu compte davantage de l'intérêt mélodique de ses récitatifs, et surtout de la signification intime des textes pour s'en imprégner et en donner une traduction plus sensible. C'est au contraire la position opposée qu'il semble choisir. Le musicien s'efface devant le prêtre qui ne songe qu'à l'édification des fidèles.

Dépouillé à l'extrême, figé dans une rigueur excessive de conception, le récitatif des grands motets de Pierre Robert demeure alors austère, impersonnel, et souvent dépourvu de toute émotion humaine.

Hélène CHARNASSÉ

RETOUR A MICHEL-RICHARD DELALANDE

par Norbert DUFOURCQ

Ainsi que nous l'écrivions à la fin de notre préface (1), la musicologie française attend un livre sur ce musicien : un livre qui, partant de l'histoire et de la biographie, projette en pleine lumière la figure de l'homme, sa pensée, et définisse son esthétique.

A toute fin d'aider le musicologue à l'élaboration de ce travail, nous versons ici au dossier Delalande quelques observations ou précisions nouvelles.

Delalande... Nous insistons sur l'orthographe en un seul mot. En toute loyauté, il convient de dire que nous n'étions pas les premiers à exiger cette orthographe. Dès 1920 — fait qui nous avait échappé — Maurice Cauchie, en une note de son article documenté sur *La Dynastie des Boesset* (2), précise que « *Delalande* s'écrit bien ainsi, et non pas *de Lalande* ni *de la Lande* » (Cab. des titres : Pièces originales 1635, 37990, f° 55, signature autographe), car, nous a prévenu le musicologue (3), il faut adopter « la seule graphie des signatures autographes, qui est évidemment la seule dont on doive tenir compte » (4)...

Marie Bert a signalé (5) que l'une des collections qui servit de point de départ à André Tessier pour le classement des motets était la série des recueils manuscrits de Gaspard-Alexis Cauvin, qui demeure aujourd'hui la propriété de la Société des Concerts de Versailles (actuellement entreposée chez Alexandre Cellier). Cette série comporte vingt volumes. Jacques Chailley nous signale qu'il possède le vingt-et-unième tome de cette précieuse collection : tome dont nous ignorions l'existence et qui groupe — outre le motet *Lauda Jerusalem*, trois *Leçons de ténèbres*, le *Miserere* à

(1) Cf. *Notes et Références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande... établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de Documents inédits et suivies du Catalogue thématique de l'œuvre, publiées par les élèves du Séminaire d'Histoire du Conservatoire National de Musique de Paris : Marcelle Benoit, Marie Bert, Sylvie Spycket, Odile Vivier, sous la direction de Norbert Dufourcq.* Paris, 1957, p. 12.

(2) Bulletin de la Société Française de Musicologie, n° 6, p. 25, note 5.

(3) *Ibid.*, p. 13, note 1.

(4) Cf. la note 1 de la p. 9 des *Notes et Références*...

(5) *Ibid.*, p. 227.

voix seule (1) — la table générale des motets contenus en ces vingt-et-un recueils : table qu'il y aura donc lieu désormais de confronter avec celle du manuscrit d'Avignon.

Sur la diffusion de l'œuvre de Delalande dans *les Chapitres provençaux au XVIIIe s.*, nous devons à H. A. Durand une précieuse note, qui a paru dans la *Revue de Musicologie* (2) : le chapitre de Saint-Sauveur d'Aix achète tous les motets en 1754 ; le chapitre de la Major de Marseille décide également de les acquérir en 1756. Ces motets sont chantés à Marseille jusqu'en 1818. Robert Caillet a précisé que le *Dixit Dominus* fut exécuté tous les ans à Carpentras jusqu'en 1825 (3) et repris en 1882... A ces renseignements, nous sommes en mesure d'ajouter que les Comptes des Menus Plaisirs signalent, pour l'année 1747, une copie destinée au Dauphin (7 volumes reliés en maroquin rouge) de « tous les récits de basse taille des motets » de Delalande (4). Celui qui venait (1747) d'épouser Marie-Josèphe de Saxe s'adonnait-il à l'art du chant ?...

Que la diffusion de toute l'œuvre de Delalande, et de tout ce qui lui appartint, se poursuivit tout au cours du XVIIIe s., nous en voyons une preuve nouvelle en ce simple détail qu'une viole de gambe — aujourd'hui en la possession du claveciniste Thurston Dart — fut apportée en Angleterre (à une époque non précisée), sur laquelle il est loisible de relever l'inscription « Monsieur Richard, sieur de Lalande ». (5)

***

Beaucoup plus importante est la découverte de plusieurs motets, dont la musique nous était jusqu'alors inconnue.

En 1950, M. R. Lutz, ingénieur à Strasbourg, acquit d'un marchand d'autographes parisien un volume in-folio relié veau, au dos duquel on relève les titres suivants : *Motets Delalande, To.* 9 ; *Veni Creator, Cantate Dño oĩs terra* ; *Eructavit, Dies Irae, De Profundis* ; *Leçons de Ténèbres, P. Miserere.*

En fait, il s'agit-là, semble-t-il, d'une reliure du milieu du XVIIIe s., en laquelle furent cousus divers cahiers, les uns imprimés, les autres manuscrits. Voici la composition de ce volume :

(1) Ce *Miserere* était encore chanté à la fin du XVIIIe s. pour la prise de voile de Mademoiselle de Rastignac à l'Abbaye au Bois (*Mémoires de la Princesse de Ligne*, par Lucien Perey, 1925, p. 150).

(2) Juillet 1957, p. 72.

(3) *Li vespro de sant Sifren.* Cavaillon, 2e édit., 1956, p. 49.

(4) Arch. nat., O[1] 3001[2].

(5) Orthographe qui n'infirme aucunement ce que nous disions plus haut : puisque Delalande mort, tous ses contemporains — hormis sa veuve — ont opté pour cette graphie, considérant qu'un si grand musicien, ayant appartenu à un si grand roi, ne pouvait pas ne pas avoir été anobli ! Il va de soi que cette inscription n'a pas été portée sur cette viole par Delalande lui-même : celui-ci n'eut pas eu l'audace de graver les mots *sieur de* !

— Portrait du musicien. (1)
— Lettre au Roi signée de la veuve Delalande.
— Préface ou discours sur la vie et les ouvrages de M. Delalande. (2)
— Avertissement de Colin de Blamont, sous forme de lettre à Txxx, du 28 septembre 1728.
— Avis sur le Plan qu'on a suivi dans l'impression de ces motets.
— Approbation (4 décembre 1728).
— Privilège du Roy (25 juillet 1726). (3)
— Partition manuscrite du *Veni Creator Spiritus.*
— Partition manuscrite du *Cantate Domino... omnis terra.*
— Partition manuscrite de l'*Eructavit cor meum.*
— Partition manuscrite du *Dies irae.*
— Edition gravée du *De profundis.*
— Edition gravée de *Les III Leçons de Ténèbres et le Miserere à voix seule de feu M. De La Lande* ». (4)

Il est visible qu'en place du *Confitebimur,* qui, dans le tome IX de la grande édition de 1729, précédait le *De profundis,* on a glissé les cahiers des quatre partitions manuscrites. Celui qui a fait exécuter ce transfert, et cette reliure, a d'ailleurs pris soin de gratter sur la page de titre l'indication normale : *Prix de ce livre contenant deux motets,* 6 *l. en blanc.*

Cette page de titre est précédée d'une feuille blanche... et du papier de garde.

Sur ce dernier fut d'abord apposé à la main cette inscription, biffée par la suite : « Acheрté ce présent livre le dix-neuf Juillet mil sept cent soixante-quatorze. Gautier fils ». Un peu au-dessus de ce texte, nous lisons : « Reçu de ma mère, le jeudi vingt-neuf mars 1781 ». La feuille blanche qui précède le titre est enfin chargée des lignes suivantes : « Ce présent livre

(1) Nous avons omis de signaler que, sur le portrait de Santerre, gravé par Thomassin (en la possession d'André Meyer), et dont il existe plusieurs versions, Delalande pose la main sur une feuille de papier musical. Sous les mots *Beati quorum,* nous relevons la première mesure du récit de taille du motet qui fit entrer l'artiste à la Chapelle royale. L'œuvre date de 1683. On n'en peut inférer la date du tableau (le musicien n'aurait que vingt six ans), puisque Delalande est représenté tantôt non décoré, tantôt décoré de l'ordre du Saint-Esprit, qui ne lui fut conféré qu'en 1722. Ici, le personnage, assis sur une chaise, apparait au centre d'une architecture de pierre de style Louis XV. Santerre étant mort en 1717, il est probable que son dessin à la sanguine (qui a servi à Thomassin) a été surchargé par un autre d'une croix du Saint-Esprit (?).

(2) Annotations manuscrites en bas de la p. 4. A propos d'Anne Rebel : « morte à Paris le 5e may, agée d'environ 50 ans ». A propos de leurs deux filles : « elles moururent la cadette le 8 may, et l'ainée le 22 du même mois de l'année 1711 ». A noter que, dans le registre d'Etat civil de Saint-Roch (cf. notre livre, p. 86), Anne Rebel était dite âgée de soixante ans, ce qui paraît plus près de la vérité. Nous la croyons née vers 1667-1668 (cf. notre livre : tableau généalogique, p. 77, note).

(3) Il est à remarquer que si Delalande est mort le 18 juin 1726, sa veuve a fait demander sans plus attendre un Privilège au Roi pour éditer l'œuvre de son époux. Ce privilège du 25 juillet 1726 a été enregistré à la Chambre syndicale de l'imprimerie le 2 août 1726. L'œuvre a été imprimée chez Jacques Collombat en 1728. L'édition porte la date de 1729.

(4) 1730.

appartient à Ferdinand Albert Gautier, organiste de l'église Saint-Denis en France et de celle de St-Leu St-Gilles à Paris, qui en a fait l'acquisition le dix-neuf juillet mil sept cent soixante-quatorze ».

Félix Raugel (1) nous apprend que les Gautier se sont succédé, père (Laurent) et fils (Ferdinand-Albert), devant les claviers de l'orgue de Jean Brocard, de 1750 à la Révolution. Laurent est mort en 1775. Dès l'année précédente, il avait donc confié l'orgue de Saint-Denys à son fils. Celui-ci a laissé une description détaillée du bel instrument dont, hélas, il vit la disparition au début de l'Empire (2). A-t-il acquis ce recueil de Delalande à Saint-Denys même, d'un moine, d'un musicien ? Ou à Paris ? En a-t-il fait don à sa mère, qui le lui aurait définitivement remis sept ans plus tard ? A-t-il entendu ces motets chantés sous les voûtes de l'abbatiale ? Collin de Blamont, l'élève de Delalande (mort en 1760), aurait-il été le premier maître de cet artiste né en 1748 ? Toutes ces questions, faute de renseignements, doivent encore rester sans réponse. (3)

C'est au revers du titre qu'une main a transcrit l'index des « Motets contenus dans ce neufvieme volume » :

« *Veni Creator spiritus*	page 1	n'a point été gravé.
Cantate Domino omnis terra		n'a point été gravé.
Eructavit cor meum		n'a point été gravé.
Dies irae, prose des Morts		n'a point été gravé.
De profundis		gravé.
Les Trois Leçons de Ténèbres et le *Miserere* à voix seule »		gravés.

Le *Veni Creator* représente 28 pages ; le *Cantate Domino*, un peu moins de 41 ; l'*Eructavit cor meum*, un peu moins de 28 ; le *Dies irae*, 23.

Veni Creator, Cantate Domino, Dies irae paraissent recopiés par la même main avec un soin extrême, qui rappelle les ateliers des Philidor. L'*Eructavit* est recopié de manière plus hâtive. Les deux premiers textes sont minutés. Pour le *Veni Creator* : « Ce motet entier, 22 minuttes ». Pour le *Cantate Domino* : « Le motet entier, 30 minutes ». Indications précieuses pour les *tempi* : chaque verset se trouve également minuté.

Mais voici plus utile encore. Les motets se trouvent authentifiés « de Mr Delalande » (4), et chacun d'eux datés. *Veni Creator* : 1684 ; *Cantate Domino* : 1698 ; *Eructavit* : 1697 ; *Dies irae* : 1690. Bien plus, quelques annotations donnent des précisions plus grandes : le *Cantate Domino* est

(1) *Les Grandes Orgues des Eglises de Paris*, 1927 (pp. 161-172).

(2) Cf. Bibl. Nat. Ms. Fr. 11681, p. 127.

(3) Au XIXe s., ce recueil a appartenu à Emile Bourdeau, qui y a apposé à plusieurs pages son cachet à encre violette.

(4) Le nom est toujours écrit en un seul mot.

de *décembre* 1698 (1) ; l'*Eructavit* a été écrit « pour le mariage de Mad[e] la Duchesse de Bourgogne en décembre 1697 » (2) ; le *Dies irae*, « pour la pompe funèbre de Madame la Dauphine Bavière » (3). Ce dernier motet a été fini de copier « ce 7 novembre 1739 ».

A la lecture de ces manuscrits, d'autres questions se posent. Par qui, et sur quelle copie, ces textes ont-ils été recopiés ? Sur les originaux ? Pour quelles circonstances ? D'autres sources existent-elles ? Ou avons-nous affaire à des *unica* ? Si nous connaissions le titre de ces œuvres, comment se fait-il qu'aucun recueil autre que celui-ci n'en renferme le texte ?

A ces questions, il nous est difficile — voire impossible — de répondre. Les seules précisions que nous puissions, dans l'état actuel de nos connaissances, apporter, sont les suivantes.

Le *Veni Creator* devant lequel nous nous trouvons est la première version composée par Delalande sur le texte de la séquence de la Pentecôte : 1684. A en comparer les thèmes avec ceux que recopiera Philidor avant 1689, il apparaît que six des versets sur huit en comportaient d'autres. Delalande avait même prévu parfois pour son œuvre une économie différente. Ainsi, un « petit chœur à deux voix ou deux solistes » remplaçait-il un « récit de dessus, duo et trio avec basse taille ». L'*Hostem repellas* n'était point précédé par un « récit de taille », et le double chœur présentait un autre visage, etc. Preuve nouvelle que l'auteur reprenait continuellement son œuvre. Rappelons que cette paraphrase de la fête de la Pentecôte semble avoir été retouchée jusqu'en 1722.

Le *Cantate Domino... omnis terra* est à ne pas confondre avec le *Cantate Domino canticum novum* : deux textes littéraires qui se suivent dans le livre des Psaumes : XCV (ou XCVI), XCVI (ou XCVII). Lorsque le *Mercure de France* les cite, il distingue nettement un *Cantate* et un *Cantate Domino* qui est le nôtre (4). Si sa paraphrase musicale était restée jusqu'alors inconnue, il est à noter pourtant que les trois premiers versets de ce psaume se trouvaient — occupant huit pages imprimées — dans un fascicule pouvant remonter à la première partie du XIX[e] s. et intitulé « Répertoire de St-Philippe du Roule ». (5)

(1) Pour quelle occasion exacte ? « En cette fin d'année 1698, écrit Saint-Simon (I, p. 586), le roi résolut d'entreprendre trois grands ouvrages, qui auraient dû même être faits depuis longtemps : la chapelle de Versailles, l'église des Invalides et l'autel de Notre-Dame de Paris (vœu de Louis XIII) ». Est-ce pour la pose de la première pierre de la chapelle de Mansard que ce *Cantate Domino*, cette hymne de joie, fut écrit ? Je ne serais pas loin de le penser.

(2) Marie-Adélaïde de Savoie épouse Louis, duc de Bourgogne, en 1697. Le motet fut certainement chanté pendant la messe basse célébrée à Versailles par le Cardinal de Coislin (cf. Saint-Simon, *Mémoires*, I, p. 444).

(3) Marie-Anne-Christine de Bavière, épouse de Monseigneur le Grand Dauphin.

(4) Le *Cantate* est cité treize fois ; le *Cantate Domino*, trente huit fois. Ce motet de Delalande fut donc l'un des plus goûtés de la France du XVIII[e] s.

(5) Communication de Jean de Valois, que je remercie vivement, et qui ajoute : « Ce répertoire contenait également le *Genitori* du *Pange lingua* (n° 61), mais transcrit un ton plus bas ». Au dire de J. Gallon, ce répertoire a disparu de la Bibliothèque de Saint-Philippe du Roule.

Dernier détail, et non des moindres puisqu'il vient nous prouver que ces copies ont été réalisées d'après les originaux manuscrits du temps. Chacune d'elles porte le nom des solistes qui furent primitivement appelés à chanter les récits par Delalande. Les voici, pour chaque motet :

Veni Creator

M. Roger
M. Antonio
M. Varin
M. Gaye père

Cantate Domino

M. de Puvigné
M. Courcier
M. de Beaupré
M. l'abbé Destival
M. l'abbé Michaud
M. Morel
M. Jonquet L. (1)

Eructavit cor meum

M. l'abbé Michaut
M. Favalli
M. Antonio
M. Dufour
M. Jonquet
M. Courcier
M. Puvigné

Dies irae

M. Maurel
M. Jonquet L. (1)
M. Antonio
M. Favalli
M. Bastaron
M. Matos
M. l'abbé Dumoncel
M. Courcier
M. l'abbé Destival

Tableau qui nous permet de dénombrer seize solistes à la Chapelle de Versailles, de 1684 à 1698 (2).

Aux œuvres qui ont été énumérées dans le catalogue thématique de notre volume, il y aura donc lieu d'ajouter les thèmes des quatre motets signalés ci-dessus, et qui vont être analysés ci-après. Signalons toutefois que ce catalogue ainsi complété paraît loin d'être encore exhaustif. Au concert donné le 21 juin 1924 à Saint-Gervais par la Société des Concerts de Versailles, Paul Brunold fait exécuter une *Symphonie faite à St-Gervais* qu'il y aurait lieu d'identifier peut-être avec l'une des *Symphonies pour les soupers du Roy*. Elle a été découverte, écrivait-il dans le programme, « par André Tessier et nous-même, dans un recueil de plusieurs *simphonies de M. de Lully et plusieurs autres copiées par Philidor l'aisné* ». Le titre qu'elle porte donne donc à penser qu'elle a été composée avant l'heure choisie par Delalande pour laisser la tribune de cette église à son jeune collègue François Couperin (avant 1686)...

(1) [L'aîné].

(2) On trouvera des renseignements concernant tous ces musiciens dans : M. Benoit, *Versailles et les musiciens du Roi de France* (1661-1733) (à paraître).

Il paraît aussi que le pieux musicien de la Chapelle a composé des airs sérieux... ou plaisants. M. Barthélémy nous en signale un sur les paroles de Fuzelier, *Grégoire à jeun, Grégoire à table*, qui a paru dans les œuvres diverses de Laujon. (1)

Norbert DUFOURCQ

Une bonne fortune nous a fait découvrir, au cours de recherches récentes au Minutier Central, le contrat de mariage d'une des sœurs de Michel Delalande : Marie-Marguerite, qui épouse, le 29 décembre 1669, François Hamel. Cet acte nous apprend qu'à cette date, les parents de notre musicien : Michel Delalande, maître tailleur d'habits, bourgeois de Paris, et sa femme Claude Du Moustier, vivent encore, et qu'ils demeurent rue de l'Arbre-Sec, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois ; que son nouveau beau-frère est aussi tailleur d'habits à Paris, qu'il habite sur la paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie et qu'il est lui-même fils d'un tailleur d'habits de province (Les Loges Sabreste, vicomté de Mortain). La mariée était entourée, à son contrat, de « Me Richard Delalande, prestre, François et Mathieu Delalande, bourgeois de Paris, freres de lad. future epouse, Sebastien Leydet, M^e^ thailleur d'habitz a Paris, beau frere, et Henriette Delalande sa femme, Margueritte Delalande, sœur, Michel Delalande, frere », sans compter les amis, choisis en majorité dans la corporation où la famille s'est distinguée. Aucun musicien, en tout cas, n'est présent.

Ce nouvel acte nous permet de rajouter à notre précédent arbre généalogique (2), d'une part Richard, prêtre, frère aîné du musicien (et sans doute son parrain : ce qui expliquerait le double prénom de notre Michel-Richard) ; d'autre part Marguerite, sœur du musicien (à ne pas confondre avec la mariée, Marie-Marguerite), et sur laquelle nous ne savons rien. Nous possédons donc maintenant l'identité de sept enfants de ce foyer, qui, nous dit-on, en comptait quatorze.

Pour l'heure, les parents Delalande donnent au jeune ménage 1000 livres : 700 livres en deniers et 300 livres en trousseau, et promettent, en outre, d'offrir au marié les moyens d'acquérir la « maîtrise » de tailleur d'habits, cette maîtrise étant estimée à 500 livres. L'époux, de son côté, apporte 500 livres. Voilà deux familles qui, certes, ne brillent pas par l'opulence !

Tous ont signé le contrat, à l'exception de Michel-Richard, alors âgé, rappelons-le, de onze ans.

Marcelle BENOIT

(1) Nous le remercions de ce renseignement trouvé par lui au tome IV, 1811, p. 131.

(2) *Notes et Références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande*, p. 76.

NOTES SUR QUATRE MOTETS INÉDITS DE MICHEL-RICHARD DELALANDE

par Laurence BOULAY

Si l'on compare ces quatre motets manuscrits, composés, comme tous les grands motets de Delalande, pour soli, chœur et orchestre, avec ceux qui furent édités en 1729 par Colin de Blamont, on constate que, ici comme là, l'orchestration est incomplète, réduite le plus souvent à un ou deux « dessus » et basse continue chiffrée. Les parties dites « de remplissage » — altos et souvent même seconds violons — manquent, ce qui était courant dans les manuscrits et surtout dans les éditions du XVIIIe siècle, car on n'attachait de l'importance qu'aux parties extrêmes, généralement les plus chantantes. Mais il est assez fréquent, dans ce manuscrit, de voir surgir à certains endroits une seconde partie instrumentale qui n'existait pas au départ, mais se voit attribuer pour quelques mesures un rôle important, puis disparaît...

Alors que l'édition des quarante grands motets mentionne assez souvent au cours d'une œuvre l'intervention d'une flûte, d'un hautbois, voire d'un basson, à un seul endroit une inscription analogue vient ici nous guider (« flûtes seules », fin du récit de haute-contre du *Dies irae*).

Cette mention « flûtes seules » tend à nous prouver que les flûtes jouaient presque tout le temps à l'unisson avec les violons. Mais nous ne pouvons croire qu'à un seul moment, au cours de ces quatre motets, Delalande ait éprouvé le besoin d'éclairer sa polyphonie en laissant chanter seuls les instruments à vent. Nous ne pouvons croire non plus qu'il n'ait pas utilisé une seule fois le timbre particulier du hautbois, si en faveur à l'époque, et qu'il sut placer à bon escient dans un grand nombre de pages religieuses.

D'ailleurs, les cordes mêmes ne sont pas clairement indiquées et tout au plus trouvons-nous parfois, au début d'une ritournelle, le mot « violons ». Seul, le manuscrit original devait comporter des détails d'instrumentation.

Devant les lacunes du présent manuscrit, devons-nous conclure à une négligence de la part du copiste ? Ou peut-on penser que ces copies

furent faites à la demande d'un amateur plus intéressé par les parties vocales que par les instruments chargés de les accompagner ? Le soin qu'on prit à noter le nom des chanteurs au début de chaque récit en pourrait être une preuve.

D'ailleurs, si on peut hésiter quant à la nature des instruments de l'orchestre, les voix sont, en revanche, très clairement définies, soit par la mention « récit de haute-contre » ou « récit de taille », soit seulement par les clés qui leur sont destinées (*sol* seconde ligne pour castrats ou sopranos, *ut* troisième ligne pour hautes-contres, *ut* quatrième ligne pour tailles, ou ténors, *fa* troisième et *fa* quatrième lignes pour basses-tailles ou barytons et basses).

Les « récits » sont presque toujours précédés d'une introduction instrumentale dans le dessein d'établir au départ une atmosphère en accord avec les paroles. Cette introduction peut s'appeler « prélude « (*Tuba mirum* du *Dies irae*), et dans ce cas les instruments exposent le thème qui sera repris par le chanteur. Mais le plus souvent, Delalande intitule « ritournelle » ou « simphonie » les quelques mesures qui précèdent l'entrée de la voix. Celles qui sont écrites pour un « dessus » et basse continue sont fort simples, mélodiques, et ne sont placées là que pour établir la tonalité. Celles qui comportent deux parties instrumentales sont plus recherchées et généralement écrites en style fugué.

La voix soliste, toujours en dehors, est accompagnée très légèrement, souvent même — afin de la mieux ménager — par un instrument « seul » et la basse continue. On est frappé par la grande diversité des signes de mesure au sein même d'un récit : les alternances de ¢, 2, et même 3 et 3/2, placées toujours afin de mieux suivre le texte, donnent aux récits souplesse et variété.

Les chœurs, toujours à cinq voix, comme dans la plupart des grands motets de Delalande, sont composés des voix suivantes : sopranos, hautes-contres, tailles, basses-tailles et basses. Toutefois, une formation un peu différente — peu courante chez Delalande — peut être adoptée : deux parties de sopranos, hautes-contres, tailles et basses (*Dies irae*, 4e chœur).

C'est en grande partie grâce aux chœurs que vivent ces pages. Le chœur y est traité en instrument soliste, et c'est en sa faveur que toutes les ressources de l'écriture vont être exploitées au maximum.

Les grands accords verticaux, le style homophone, vont lui conférer puissance et grandeur, la polyphonie fuguée l'animera ; des interventions adroitement dosées de trois voix aiguës (« petit chœur ») l'éclaireront et l'allègeront, des silences habilement ménagés l'aèreront.

Comme dans toutes les œuvres françaises du XVIIe siècle, les indications de mouvement sont inexistantes, et, seules, les mesures peuvent nous guider. Car le chiffre de mesure constitue à cette époque une indication de mouvement, peu précise il est vrai, et qui oblige les composi-

teurs à compléter leur pensée en ajoutant « légèrement », « rondement », « gravement », « gracieusement », etc...

Comme on pourra en juger par les tableaux qui suivent, les chiffres de mesure, utilisés au cours de ces quatre motets sont peu variés, et la mesure à ¢ domine. Il ne faut pas s'en étonner, car il était de règle, dans la musique religieuse, de n'employer que des mesures simples (¢, 2, ¢, parfois 6/4) en accord avec la gravité du texte sacré, réservant les mesures plus légères ou rapides (6/8, 2/4, 3/8, etc.) pour la musique profane. Mais, si la mesure à ¢ est celle que l'on rencontre le plus fréquemment au cours de ces cent-vingt pages, il n'en doit pas résulter de monotonie, car cette mesure, selon les théoriciens de l'époque, peut être interprétée différemment : « à 2 temps graves ou lents ou à 4 temps légers et vites, sçavoir : à 2 temps graves quand il y a dans l'air plus de notes blanches et de noires que de croches et de doubles croches ; à 4 temps légers et vites lorsqu'il y a dans le chant plus de croches et de doubles que d'autres notes... » (1).

Quant à la mesure à 2 temps marquée par un simple 2, son tempo est généralement plus rapide que celui de la mesure à ¢ : « le ¢ marque que la mesure est plus lente que quand elle est marquée par un 2... » (2).

Ces indications, sans être extrêmement précises, nous sont précieuses, et nous aident à comprendre et à interpréter cette musique.

Les nuances sont rares, presque toujours réservées aux récits où l'on rencontre parfois « doux » ou « fort » (récit de taille du *Veni Creator*). Quant aux ornements, ils sont assez arbitraires, placés surtout lors des cadences ou des fins de phrases, et marqués par une croix (+) sans distinction de « pincé » ou de « tremblement ». Le chiffrage de la basse continue est précis, les harmonies simples et franches. Il n'y a pas lieu de chercher dans ces pages un très grand raffinement harmonique, qui convient mieux aux diverses formes de musique de chambre qu'aux œuvres à grand effectif qui requièrent puissance et grandeur.

De préférence à une sèche analyse, nous allons donner le plan de chaque motet en un tableau aussi clair que possible, mentionnant les tonalités, les mesures et les indications de mouvement, de même que les voix solistes et les premiers mots du texte et, s'il y a lieu, le minutage de chaque verset tel que nous l'indique le manuscrit. A ce plan, nous nous contenterons d'ajouter quelques remarques, attirant l'attention sur un détail, ou citant un thème.

On trouvera ci-dessous le tableau du *Veni Creator*. Le « récit de taille ou dessus », dont le thème est très caractéristique du style mélodique de Delalande, est accompagné par une basse continue extrêmement écrite
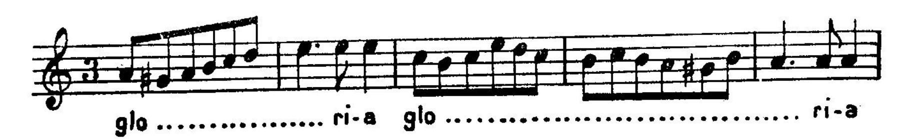
(1) *Méthode de Musique* de Demotz (1728).

(2) *Principes de la Musique* de l'Abbé Duval (1764).

tout en croches, dont le contrepoint entraîne irrésistiblement la partie principale qui, bientôt, va dérouler de souples vocalises.
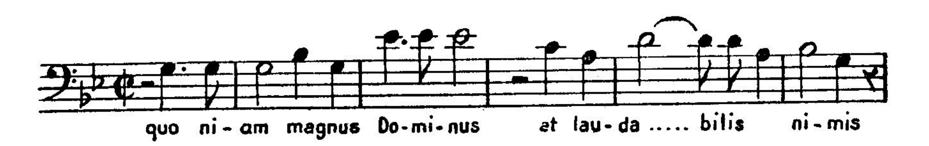
Le chœur suivant est un bel exemple de la variété d'écriture chère à Delalande : entrées successives des voix et style fugué dans la première partie ; valeurs longues, style homophone pour souligner le mot *pacem* ; brutale coupure rythmique et intervention de la mesure à 2 — rendue plus rapide encore par la mention « vivement » qui lui est adjointe — pour traduire les paroles *ductore sic...* Un chœur syllabique en noires, soutenu par deux parties de violons en croches, rend plus vivante cette partie à laquelle vont succéder onze mesures d'apaisement (*vitemus omne noxium*), marquées par le retour à la mesure à ¢.

Mettant un point final à ce motet, le *Gloria* expose un thème vocalisé qui ira rebondir dans toutes les parties du chœur.



On a le choix, au départ du motet suivant (v. tableau ci-dessous), entre deux versions, l'une durant 1 mn 1/2 de plus que l'autre et ajoutant un récit de basse au petit chœur à 3 voix. Le temps dont on disposait ou la qualité du soliste devaient sans doute décider de ce choix.

Pour traduire le quatrième verset de ce psaume, Delalande confie à la voix de basse un thème grave, majestueux, caractérisé par un grand élan (saut ascendant de 6te), qui isole le mot *Dominus* pour en faire le centre de cette phrase mélodique comme il est le centre du texte littéraire.



Le petit chœur à 2 voix (sopranos et hautes-contres), uniquement soutenu par des instruments élevés (la basse continue est en clé d'*ut* 3e ligne), marque, au centre de ce long motet, un allègement, un repos — du fait même de l'absence de basses — qui est assez fréquent chez Delalande, toujours soucieux de varier les plans et l'équilibre sonore.

Le « récit de basse-taille » fut « accommodé pour un dessus par l'auteur en 1719 » et le manuscrit nous propose les deux versions. Ceci tend à nous prouver que notre musicien remaniait sans cesse ses motets.
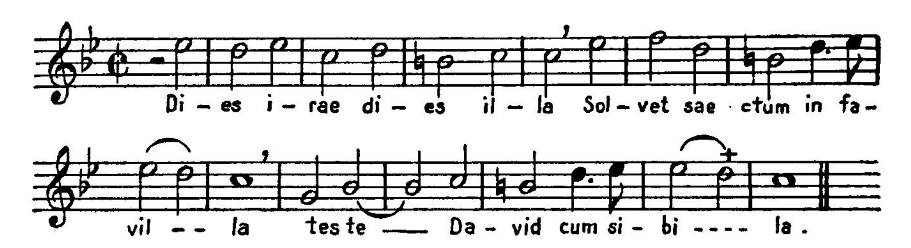
Fort intéressant est le dernier chœur, non seulement par l'écriture vocale, toujours fouillée et variée, mais surtout par la partie de basse,

laquelle, tout au long de ce chœur, est dédoublée, fait assez rare chez Delalande, et généralement sporadique. Ici, la partie de continuo chiffrée est indépendante de celle de « basse de simphonie » et ne la rejoint que rarement.
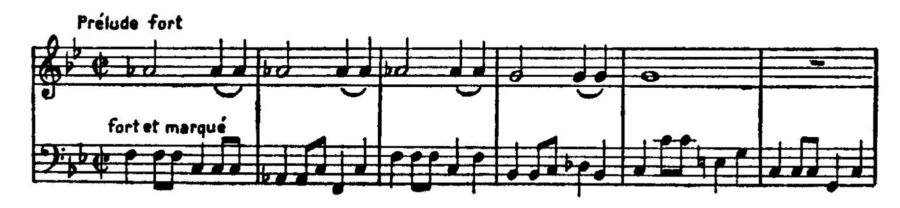
Le « récit de haute-contre », du motet *Eructavit* traduisant le quatrième verset du psaume, est scindé en deux parties : 15 mesures à C, accompagnées par un seul instrument et basse continue, puis 28 mesures à 3, brusquement axées vers l'aigu — la basse continue, très élevée, doublant la voix soliste — et 2 instruments (2 flûtes ?) venant broder en tierces parallèles au-dessus de l'ensemble de réguliers contrepoints en croches.

***

Le thème grégorien du *Dies irae* est exposé dès le départ, après une brève introduction instrumentale, par toutes les voix de « dessus ».
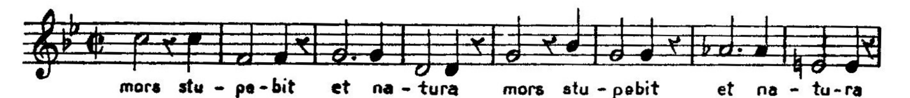


Le *Tuba mirum* est écrit sur une basse obstinée dont le rythme insistant, dans la tonalité sombre de *fa* mineur, est extrêmement prenant. C'est sur cette « basse contrainte, qui est une sorte de chant que la partie la plus inférieure exprime et répète durant tout le cours d'un air ou d'un fragment de motet... » (1), que les instruments vont exposer le thème du *Tuba mirum* qui sera repris par la voix.



Delalande connaît la valeur des silences : dans ce motet, tout particulièrement, il sait les ménager avec art, n'hésitant pas, quand cela est nécessaire, à changer de mesure, comme au départ du premier chœur,

(1) *Méthode de musique* de Demotz (1728).
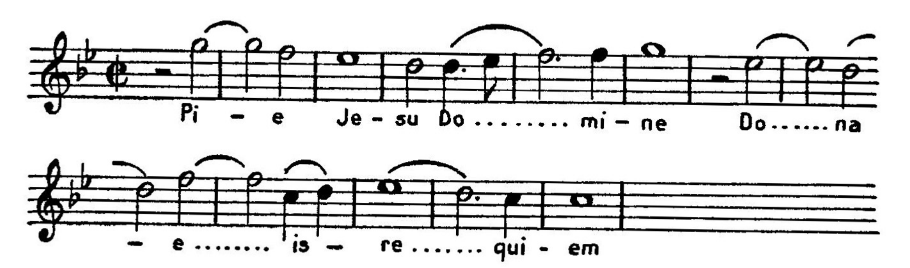
ou encore à hacher les parties chorales afin de mieux isoler un mot et de le mettre en valeur.



Les tonalités de chaque partie de ce motet sont beaucoup plus variées que celles des trois motets précédents. Ne se contentant pas d'aller au ton relatif, Delalande n'hésite pas à opposer — afin de changer brusquement de couleur — *sol* majeur à *fa* mineur, et *ut* majeur à *si* ♭ majeur, la tonalité principale (*ut* mineur) n'étant représentée que dans cinq parties sur les douze que ce motet comporte.
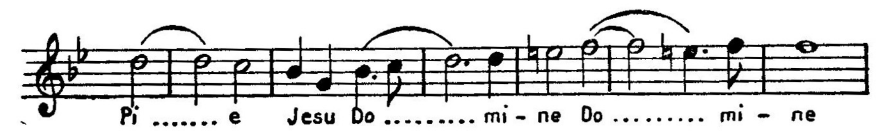
Les mesures sont également plus variées dans les récits et même dans les chœurs. L'avant-dernier chœur ne se partage-t-il pas ainsi : 8 mesures à 3, 7 mesures à ¢ (« pesamment »), 14 mesures à 3 (petit chœur), 12 mesures à ¢ (« léger »), 10 mesures à 3 (« trio de dessus »), 7 mesures à ¢ (« léger »), 5 mesures à 3 (« trio de dessus »), 6 mesures à 2, 19 mesures à 3 (trio puis chœur) ?

Empreint de douceur et de tendresse calme est le thème du *Pie Jesu* qui termine l'œuvre.



Delalande en emprunte le texte au répertoire grégorien. Il est intéressant de comparer l'élan conjoint ascendant qui souligne ici le mot *Domine*, qui est l'objet d'une imploration hésitante mais confiante et sereine, avec l'appel plus impératif que Delalande sut imprimer au mot *Dominus* dans le *Cantate Domino* (v. exemple n° 2).

Chaque voix, dans ce verset, vient à son tour supplier le Seigneur, insistant même à plusieurs reprises.



Dans un dernier élan d'espoir, le motet se terminera sur un accord d'*ut* majeur (*Dona eis requiem*) suivi d'une cadence plagale sur *Amen.*

***

« On peut dire que le secret de donner de l'agrément à une pièce consiste dans une variété bien ménagée avec adresse... », nous dit Masson dans son *Traité de composition* (1699). Et il continue en nous citant tout ce qui doit contribuer à la variété d'une œuvre :

« 1 - les différents mouvements de la mesure, parce qu'ils font un effet agréable par leur succession. Ceux mêmes des parties, c'est-à-dire qu'il est bon de faire aller une partie lentement pendant qu'une autre marche gayement.

2 - l'usage judicieux des dissonances pour mieux faire goûter la douceur des consonances.

3 - les récits pour donner aux belles voix la liberté de se faire entendre avec plaisir.

4 - le silence des parties, en les faisant cesser toutes avec jugement, pour surprendre agréablement les auditeurs.

5 - les rentrées, en faisant commencer les parties les unes après les autres, par le secours des Fugues, ou en faisant chanter seulement 2 voix à la tierce ou à la sixte, ce qui paraît souvent agréable.

6 - l'ordre et le mélange des cadences, pour donner à l'oreille le plaisir qu'elle attend naturellement de la suite d'un chant.

7 - la variété des modes, pour relever et amener une Pièce ; car non seulement il est permis dans un ouvrage d'étendüe de passer du béquarre au bémol, c'est-à-dire du mode majeur au mode mineur ; mais il est encore nécessaire d'en user ainsi parce qu'il se rencontre quelquefois des Paroles qui ne peuvent être bien exprimées qu'en changeant tout d'un coup de mode... ».

Masson ne paraît-il pas résumer ici en quelques lignes l'essentiel du style des grands motets de M.-R. Delalande ?

Laurence BOULAY

	Veni Creator (1684)	*Minutage de l'époque*
La mineur, ¢	Simphonie (1 et 2 instr. et b.c.) et Récitatif mesuré de basse. *Veni Creator.*	2 mn 3/4
La mineur, 3	Chœur à 5 voix (2 violons et b.c.). *Qui diceris paracletus.*	2 mn 3/4
La mineur, ¢	Petit chœur de dessus (2 violons et b.c.). « Les violons comme les voix ». « Il se peut chanter si on veut en duo par 2 dessus ou 2 hautes-tailles seules ». *Tu septi formis.*	2 mn 1/4
La majeur, 3 « gracieusement sans lenteur »	Simphonie (1 instr. et b.c.) et Récit de taille ou dessus. *Accende lumen sensibus.*	4 mn
La mineur, ¢, 2, ¢ « légèrement » puis « vivement »	Chœur à 2 basses (5 voix avec 2 violons et b.c.). *Hostem repellas longius.*	3 mn 1/2
La mineur, ¢ « gracieusement sans lenteur ».	Trio (castrat, haute-contre, basse, avec 2 violons et b.c.). *Per te sciamus da Patrem.*	2 mn
La mineur, 3 « légèrement »	Dernier chœur à 2 basses (5 voix avec 2 instr. et b.c.). *Gloria Patri Domino.*	2 mn 1/4 « Le motet entier 22 mn «

	Ps. XCV, Cantate Domino omnis terra (1698)	
Si ♭ *majeur*, 3 « légèrement »	Simphonie (1 instr. et b.c.) et Petit chœur à 2 dessus et haute-contre (2 violons et b.c.). *Cantate Domino.*	1 mn 1/4
id.	« Pour aller ensuitte au grand chœur si on veut passer le récit ». Simphonie (1 instr. et b.c.) et Récit de basse avec petit chœur à 3 voix. *Cantate Domino.*	2 mn 3/4
Si ♭ *majeur*, 3, ¢ « légèrement »	Chœur à 5 voix (2 violons et b.c.) avec 2 solistes : ténor et basse. *Cantate Domino.*	4 mn
Sol mineur, ¢, 2, 3/2 « gravement »	Récit de basse (violon et b.c.). *Quoniam magnus Dominus.*	3 mn
Sol mineur, 3 « gracieusement »	Simphonie (2 instr. et b.c.) et Petit chœur à 2 voix. *Confessio et pulchritudo.*	2 mn 1/2

		Minutage de l'époque
Sol mineur, ¢ « gracieusement sans lenteur »	Récit de basse-taille (violon seul et b.c.). *Afferte Domino, patriae gentium.* « Comme il a été fait d'abord pour M. l'Abbé Michaud ».	3 mn
id.	« Le même récit accomodé pour un dessus par l'auteur en 1719 » (avec violon seul et b.c.).	3 mn 1/4
Sol mineur, ¢, 3/2, ¢	Chœur à 5 voix (2 violons et b.c.). *Afferte Domino.*	4 mn 1/4
Si ♭ *majeur*, ¢ « rondement et marqué »	Récit de basse (2 violons et b.c.). *Commoveatur a facie ejus.*	3 mn
Si ♭ *majeur*, 3 « légèrement »	Simphonie (1 instr. et b.c.) et Récit de haute-contre. *Laetentur caeli et exsultet terra.*	2 mn
Si ♭ *majeur*, 3	Chœur à 5 voix (2 violons et b.c.) avec haute-contre solo. *Laetentur caeli et exsultet terra.*	4 mn « le motet entier 30 mn »

Eructavit cor meum
(1697)

La mineur, ¢	Simphonie (violon et b.c.) et Air de basse. *Eructavit cor meum.*
La mineur, 3	Duo et Petit chœur de dessus (2 instr. et b.c.). *Speciosus forma prae filiis.*
Fa majeur, ¢, 3	Récit de haute-contre (1 instr. et b.c., puis 2 instr.). *Accingere gladio tuo.*
La mineur, 3	Chœur à 5 voix (2 instr. et b.c.). *Specie tua et pulchritudine.*
La majeur, ¢ « gracieusement et rondement »	Récit de haute-contre (2 instr. et b.c.). *Propter veritatem.*
La majeur, 6/4 « vivement »	Chœur à 5 voix (2 violons et b.c.). *Sagittae tuae accutae.*
La majeur, 3	« Duo taille et basse-taille si l'on veut » (b. c. sans instr.). *Dilexisti justitiam.*
La mineur, ¢, c	Récit de basse (violon et b.c.). *Audi, filia, et vide.*
La mineur, 3, ¢ « légèrement et gracieusement »	*Pro patribus tuis.*
La mineur, ¢	Chœur à 5 voix (2 instr. et b.c.). *Memores erunt nominis tui.*

DIES IRAE
(1690)

Ut mineur, ¢	Simphonie (1 instr. et b.c.) et tous les dessus (soprani). *Dies irae.*
Ut min., ¢, $^3/_2$, ¢ « gravement »	Chœur à 5 voix (1 instr. et b.c.). *Quantus tremor est futurus.*
Fa mineur, ¢ « fort et marqué «	Prélude (1 instr. et b.c.) et Récit de basse. *Tuba mirum.*
Fa mineur, ¢	Chœur à 5 voix (violon et b.c.). *Mors stupebit et natura.*
Sol majeur, ¢, c, ¢	Récit de haute-contre (violon et b.c.). *Liber scriptus proferetur.*
Sol mineur, ¢, $^3/_2$ « Affectueusement »	[Air] (violon et b.c.). *Quid sum miser.*
Sol mineur, c, ¢, $^3/_2$	Récit (violon et b.c.). *Rex tremendae majestatis.*
Ut mineur, ¢, $^3/_2$	Chœur à 5 voix (violon et b.c. ; vers la fin, « flûtes seules »). *Recordare, Jesu Pie.*
Sol mineur, ¢ « affectueusement »	Ritournelle (2 violons et b.c.) et Duo de castrats (b.c. sans instr.). *Quaerens me, sedisti.*
Si ♭ majeur, c, ¢ « rondement », $^3/_2$ puis « léger », ¢	Récit de basse (violon et b.c.). *Juste Judex ultionis.* Récit de basse (2 violons et b.c.). *Qui Mariam absolvisti.*
Ut majeur, 3, ¢, 2 « pesamment » puis « léger »	Chœur à 5 voix (2 violons et b.c.) et Petit Chœur à 3 voix. *Inter oves locum praesta.*
La mineur, ¢	Simphonie (1 instr. et b.c.) et Récit de castrat (b.c. sans instr.). *Oro supplex et acclinis.*
Ut mineur, ¢	Ritournelle (2 instr. et b.c.) et Trio vocal de haute-contre, ténor et basse (b.c. sans instr.). *Lacrimosa dies illa.*
Ut mineur, ¢	Simphonie (2 instr et b.c.) et Chœur à 5 voix. *Pie Jesu Domine.*

LA MUSIQUE CHEZ LES URSULINES

par Mère Marie DE CHANTAL GUEUDRÉ

Dès la transformation monastique, les Ursulines ont entrevu le rôle de la musique dans leur vie de prière et leur apostolat. Les premiers Règlements, joints aux Constitutions de Bordeaux de 1617, consacrent trois pages « à la charge de la Mère du chant et des cérémonies » (IIe Partie, p. 63 et 64) :

« Elle doit savoir le plain-chant, prendre le temps et l'heure propre pour apprendre celles (qui ont de la voix) avec une grande charité et douceur... Elle leur fera prononcer distinctement et clairement les mots latins... Ne permettra pas qu'on chante du nez, mais d'une voix pleine, plaintive et dévote ». Des descriptions similaires se multiplièrent sans retard à Avignon et ailleurs.

Toutefois les Constitutions de la Congrégation de Paris, éditées en 1623, donnaient avis (IIe Partie, Ch. VII, art. 4) que :

« Le chant sera d'un ton tout droit et sans notes, observant les poses et les accents, évitant la précipitation, et les religieuses n'useront au chœur d'autre chant, ni musique ».

Bien que le couvent du Faubourg Saint-Jacques semble s'être longtemps conformé à cette injonction, des monastères de son obédience, à la fin du XVIIe siècle, ont modifié sinon le texte des constitutions, du moins son interprétation.

CAEN. — En 1694-1695, la prieure chercha les moyens de faire mieux chanter l'Office : « on mit tout en œuvre pour rendre notre psalmodie plus agréable et moins fatigante, sans succès. On prit alors les mesures pour nous conformer à plusieurs de nos communautés qui chantaient le plain-chant, comme plus propre à édifier le public. Pour ne pas faire par nous-mêmes rien de contraire à nos Constitutions, qui marquent que le chant sera

d'un ton droit et sans notes, le supérieur ecclésiastique conseilla à la prieure d'écrire à Rome pour exposer les raisons qui faisaient désirer le plain-chant. Elle le fit et la réponse fut pour nous comme un ordre de le prendre et Mgr Nesmond y joignit un Bref. Les lettres de Rome arrivèrent en août 1695 ; une année se passa à les communiquer, à les viser, à nous faire apprendre la note, en sorte que nous ne commençâmes à chanter qu'à la Sainte-Ursule suivante ».

« En 1696, nous changeâmes notre chant par nécessité pour nous-mêmes et pour l'édification du prochain ». Dans les lettres d'approbation de Mgr Nesmond du 17 mars 1699, nous lisons : « ...Et parce qu'il est dit dans la 2e partie des Constitutions de Paris que le chant du divin Office serait d'un ton droit et sans notes, nous voulons qu'il soit ainsi récité les jours ordinaires, mais nous ordonnons qu'aux dimanches et fêtes, la Haute-Messe et les vêpres soient chantées avec notes et plain-chant, le jugeant ainsi à propos pour la plus grande révérence due à ces saints jours, pour plus d'édification au peuple assistant et pour le soulagement des particulières »... Cette approbation a été imprimée et insérée à la fin de nos Constitutions. pour affermir la règle du plain-chant et pour prévenir les difficultés de conscience sur ce changement de règle qui ne s'est fait qu'en vertu d'un Bref de la Congrégation des Rites, qui non seulement permettait, mais exhortait à prendre le plain-chant grégorien... En moins de trois mois, nous fûmes en état de chanter tout l'office de la fête de Sainte-Ursule ainsi que la Grand'Messe à laquelle Mgr nous fit l'honneur d'officier pontificalement comme aux vêpres et à la bénédiction du Saint-Sacrement. Il nous en félicita et s'expliqua dans une assemblée d'ecclésiastiques... Nos pensionnaires se joignent souvent à nous, attirées par la piété que ce chant leur inspire, ce qui nous a même procuré plusieurs novices qui eussent été le chercher ailleurs... Cependant le zèle pour notre Institut n'a point souffert... M. Richer, confesseur de la Communauté donna beaucoup de répétitions nécessaires avant de nous exposer à chanter au public... Ce ne fut pourtant qu'après trois ans d'exercice que nous fîmes une addition au réglement du chœur sur la manière dont se devait chanter l'office divin, tant pour matines et vêpres de 1re et de 2e classe que pour les enterrements, offices des morts et les ténèbres... Les communautés du diocèse et plusieurs autres s'en servent aussi pour une plus grande conformité... (*Annales de Caen*).

EU. — Le Samedi-Saint, 18 avril 1699, on prit par ordre de l'Archevêque le chant de M. Nivert. Le R. Père Carrier, chanoine régulier et curé de la paroisse de Saint-Jacques d'Eu, ayant pris la peine de l'apprendre aux religieuses pendant un an avec les cérémonies qu'il faisait souvent répéter au chœur avec une bonté qui demande de nous une éternelle reconnaissance : il en a dressé le règlement approuvé par Mgr de Colbert, le 12 mai 1701. (*Annales du Monastère d'Eu*).

SAINT-MALO. — M. L. Clivet, supérieur des maisons religieuses du diocèse, savait qu'il y avait plusieurs maisons de la Congrégation de Paris qui avaient adopté le plain-chant, les unes avec permission, les autres avec commandement de leur évêque, il voulut saluer la communauté et lui offrir de lui rendre ce service ; ce fut en la fête de saint Augustin, le 27 août 1704. Il fit la proposition et dit que si l'on présentait une requête à Mgr, il aurait inclination à donner satisfaction. La communauté était partagée de sentiments : les unes souhaitaient, les autres pensaient que ce n'était pas à propos ; pour terminer l'affaire, on prit les voix en secret ce 28 août. Sur 42 vocales, 28 demandèrent le plain-chant. Peu de jours après on dressa une requête. Mgr donna volontiers la permission, souhaitant que toutes les Ursulines de son diocèse fussent conformes à celles de Ploërmel qui l'avaient demandé quelque temps auparavant. On nous donna un maître d'une piété et d'une modestie exemplaires et très habile en musique ; il avait une méthode admirable pour le plain-chant et donna ses soins avec tant d'assiduité que l'on fut en état de chanter les vêpres, le jour de Sainte-Ursule de la même année 1704. (*Annales de Saint-Malo*).

ERFURT (*1667*). — Le jour de Ste Ursule suivant leur arrivée, elles chantèrent à la Messe avec les orgues, les violons et les trompettes. Sur quoi il faut savoir que le monastère que le Prince Electeur leur a donné, appartenait d'antiquité à des religieuses qui chantaient le plain-chant, et qu'en ce pays on ne fait point d'estime de celles qui ne le chantent pas. C'est pourquoi les Ursulines de la Congrégation de Paris se sont trouvées obligées de l'apprendre, et de le chanter aussi bien que les autres, puisque son Altesse Electorale leur a fait don d'une riche et ancienne Abbaye de cette ville, qui a aussi ses orgues et un homme engagé pour les toucher ; et laquelle a demeuré en vigueur près de cinq cents ans, jusqu'au malheureux Luther, les religieuses ayant été de son temps contraintes d'en sortir et de la laisser déserte. C'étaient des Sœurs de l'Ordre de Sainte Madeleine, que l'on appelait Alba Domina. Il y en avait encore quatre en vie, quand les Ursulines y sont entrées ; et la plus jeune des quatre était âgée de soixante-dix ans. On les retira dans un logement appartenant au monastère, que son Altesse Electorale leur fit accommoder presque tout à neuf, mais séparé de la clôture des Ursulines, où elles peuvent néanmoins entrer quelquefois. Elles cédèrent leur maison et tous leurs biens avec une merveilleuse générosité, témoignant une grande tendresse envers celles qui en prenaient la possession, et qui en ont la jouissance ; lesquelles de leur part leur rendent un doux réciproque, et leur fournissent abondamment leurs besoins. (*Chroniques... M.D.P.U. Paris, 1673*).

PARIS. — Extraits du Registre des actes capitulaires.

Saint-Jacques, le 18 avril 1657. La Prieure pose la question aux discrètes « Recevra-t-on une pensionnaire à laquelle les parents désireraient

qu'une femme vînt lui apprendre à jouer le *luth* tous les jours et la laisser sortir dehors avec la permission des parents ? A quoi toutes ont trouvé grande difficulté et ont jugé ne devoir permettre à cause des conséquences et parce que les Constitutions le défendent ».

Le 12 janvier 1674. On demande place pour une pensionnaire de 13 à 14 ans, et on demande de lui faire donner des leçons de musique au parloir par une jeune fille l'espace de trois mois. On y consent pourvu qu'on ne dépasse pas le temps.

Le 18 décembre 1675. On discute pour savoir s'il ne conviendrait pas de faire apprendre la musique à quatre ou six professes. On y a de la difficulté... la supérieure aussi...

Voyage des Ursulines de Flandres à Rome (Loridan). En 1732, les Ursulines de Flandres se rendant à Rome passent à Paris. « On fit le 3 mai un salut qui nous charma par l'harmonie des voix, en tons différents, ce qui fait une musique très dévote, mais sans aucun instrument... »

Le 18 mai suivant (1732), elles sont à *Chambéry.* « Ces chères Mères chantaient un motet en musique ; elles réussirent à merveille, particulièrement les instruments. Nous crûmes qu'il y avait des maîtres qui jouaient du violon et de la basse-viole ; mais elles nous assurèrent qu'il n'y en avait jamais et que ce sont elles qui la font. Elles ont un orgue assez petit, mais qui résonne parfaitement bien... » (p. 290).

LUÇON. — Lettre de la Supérieure de Luçon à M. Bourgoin, Maître faiseur de violes à Nantes :

Juillet 1653. « J'ai reçu il y a quelque temps trois parties de violes desquelles nous sommes très contentes et satisfaites... Nos filles sont ravies de les avoir ; c'est pourquoi je vous prie de faire un mémoire du prix que vous vendez les quatre parties ensemble savoir : une basse, une taille, une haute-contre, un supérius... J'avais encore prié M. Doutreau de m'acheter deux grands archets de basse... »

16 novembre 1658. Les Ursulines de Luçon prient M. Froment, doyen du chapitre de Luçon, qui se trouve à Paris, de leur envoyer « ... une demi-douzaine de chanterelles pour le violon... »

21 août 1665. La Prieure des Ursulines de Luçon écrit à M. Froment : « Je supplie votre charité d'avoir pour agréable de vouloir demain célébrer les honneurs de notre Père saint Augustin dans notre petite chapelle. M. l'Official nous a promis d'y faire trouver sa compagnie pour honorer notre petite symphonie, qui se prépare à faire de son mieux... »

(Extraits des *Annales de Luçon*, récemment perdues. Cf. Le Chanoine Broutin : *Correspondance des Ursulines de Luçon*, 1935)

BAZAS. — *Le 6 mars 1700*, « Nous avons donné sept livres à M. Lenoir, en payement et en avance, pour qu'il apprenne à chanter les lamentations à une de nos jeunes religieuses ; c'est pour le premier payement.

Le 10 mars 1700, « Nous avons donné trois livres dix sols à M. Calvet, pour le payer de la composition qu'il a faite des lamentations en musique pour nos jeunes religieuses. »

NANTES. — *En 1790*, « la Mère de Launay avait comme unique emploi d'accompagner les maîtres, qui venaient accorder les instruments... »

Des textes marquent la présence d'orgues dans les chapelles de Metz, de Nantes, de Dijon, de Beaucaire, de Chambéry, de Montélimar ... (il y en avait sans doute ailleurs). Dans certaines régions (la Bretagne, la Vendée, la Bourgogne...), il est fait allusion à des « symphonies » s'exécutant pour les fêtes solennelles : des violes, des violons, de l'épinette, qui semble avoir été remplacée par le clavecin. Outre les mentions faites dans les circulaires mortuaires, envoyées au décès d'une religieuse, et du « Journal des Illustres Ursulines... » (Bourg-en-Bresse, 1681), les achats de cordes mentionnés dans les livres de compte ne laissent aucun doute sur cet usage.

Les Ursulines missionnaires emportaient des violes : « Au Canada, les religieuses chantaient vêpres, en s'accompagnant de la viole, pour attirer les sauvages » (Renaudin : *Marie de l'Incarnation*, p. 252). Il y a plus : la compagne de Marie de l'Incarnation, Marie de Saint-Joseph de la Troche Savonnière, donnait dès son arrivée (1639) des leçons de viole aux petites sauvagesses qu'on amenait aux religieuses. Toutefois, à la fin du XVII[e] siècle, l'Evêque de Québec leur défendit de se servir d'instruments pour accompagner leur chant à l'église.

Une gravure, représentant les premières missionnaires arrivant à La Louisiane, en 1727, met dans les mains de l'une d'elles une viole...

Les religieuses, de temps à autre, selon les dons vraisemblablement, composaient elles-mêmes des cantiques spirituels (parole et musique).

Une belle voix occupe, dans l'échelle des valeurs, sous l'Ancien Régime, une place que nous ne lui donnerions sans doute pas aujourd'hui...

Pour tout ce qui touche spectacles, représentations théâtrales, les Ursulines furent toujours arrêtées dans leurs initiatives par les évêques, depuis le dernier quart du XVII[e] siècle jusqu'au milieu du dix-huitième... Il semble bien qu'elles aient essayé de tout concilier, sans doute avec les encouragements des Jésuites... Là encore des allusions, des désirs et défenses, rencontrées un peu partout...

Mère Marie de Chantal Gueudré,
O.S.U.

NICOLAS BERNIER

par Philip NELSON

A RESUME OF HIS WORK (1)

Until recently the musical life in France from Lully to Rameau was regarded as one which occupied itself almost entirely with the cultivation of instrumental music and opera.

Present-day studies, most recently those on Marc-Antoine Charpentier (1637-1704) (2), Michel-Richard Delalande (1657-1726) (3), and André Campra (1660-1744) (4), have brought to light a hitherto little known sacred vocal and choral repertoire which was cultivated with distinction.

One of the composers prominent during this period whose output did not include opera or purely instrumental music was Nicolas Bernier (1665-1734).

Due to the lack of any prior inventory concerning Bernier's musical output, an effort has been made to locate and classify all of his extant works. Accordingly, this article is devoted to Bernier's works.

It should be pointed out that no library possesses all the extant works from Bernier's pen. The Bibliothèque Nationale, Bibliothèque du Conservatoire, and Bibliothèque de la Ville de Lyon each contains certain unique items, and the Bernier holdings of all must be assembled together if a complete listing of his existing works is to be made All of his known output will, however, be found among these three collections.

Bernier's known output encompasses the following genres : *Grands*

(1) This article is excerpted from the forthcoming study on *Nicolas Bernier, His Life and Work,* to be published in Paris (Picard, *La Vie Musicale en France sous les Rois Bourbons*).

(2) Clarence H. Barber, *The Liturgical Music of Marc-Antoine Charpentier* (unpublished Ph. D. dissertation, Harvard University, Cambridge, 1955).

(3) *Michel-Richard Delalande,* under the direction of Norbert Dufourcq (Paris, Picard, 1957) ; and James Richards, *The « Grand Motet » of the Late Baroque in France as Exemplified by Michel-Richard de Lalande and a Selected Group of his Contemporaries* (unpublished Ph. D. dissertation, University of Southern California, 1950).

(4) Maurice Barthélemy, *André Campra* (Paris, Picard, 1957).

Motets, Petits Motets, Leçons de Ténèbres, Cantates, and *Airs divers.* Only in his fifth book of *cantates, Les Nuits de Sceaux,* do we find any strictly instrumental music (1). The pedagocical treatise, *Principes de Composition de M. Bernier,* has also come down to us.

Reports of a *Te Deum* and a Mass by Bernier are found in the journals of the eighteenth century (2), but the music itself has apparently not survived. The present writer was unable to locate any trace of these compositions during his search through the libraries of France, Western Europe, and America.

MANUSCRIPT SOURCES

We know that when Bernier died, he left thirty-six motets in manuscript « pour l'usage de la Chapelle du Roy » (3). It is assumed that these were *grands motets.* Today we know of only eleven *grands motets* by Bernier, all of which are in manuscript (4). Although none of these is signed or dated, a comparison between the writing in Bernier's holograph testament (5), (the only authentic example of Bernier's writing known to the present author) and that of the *grands motets* reveals that only four (6) may be considered as possible autographs, and even here it is impossible to state the copyist's identity positively.

The *Leçons de Ténèbres* found only at Lyon (7) were very probably copied by the priest Jean-Baptiste Gouffet, organist at St Bonaventure (8).

The *Principes de Composition de M. Bernier* exists in a manuscript edition (9).

Although we possess numerous manuscript copies of the *petits motets, cantates,* and *airs divers,* none of these presents any material not found in the printed editions.

The authorship of four *petits motets,* one *cantate,* and four *airs divers* previously ascribed to Bernier is doubted by the present writer.

(1) *Les Nuits de Sceaux,* Instrumental dances, pp. 25-53.

(2) See for example : *Mercure Galant* (avril, 1704), p. 291 ; *Le Mercure* (septembre, 1721), p. 199 ; *Mercure de France* (septembre, II, 1729), p. 2224 ; and *Mercure de France* (octobre, 1729), p. 2383.

(3) Arch. Nat. Z^{2}3126 1734, 12 juillet. *Inventaire après le décès de Monsieur Nicolas Bernier, M^e de musique de Chapelle du Roy.*

(4) Nine are located in the Bibliothèque du Conservatoire (H. 469, H. 470, H. 471, H. 472, H. 473, H. 474, H. 476, H. 477, Rés. F. 312) and two are found in the Bibliothèque de la Ville de Lyon (133.717 and 129.978).

(5) Arch. Nat. : Minutier Central, XXIX, 419, Depost de Testament, 6 juillet 1734.

(6) Bibl. Cons. Paris (B.C.) H. 469, *Benedic anima mea* ; H. 474, *Miserere mei* ; H. 476, *Lauda anima mea* ; H. 477, *Venite exultemus.*

(7) Bibliothèque de la Ville de Lyon (133.971).

(8) I am indebted to Monsieur Henry Joly, Conservateur en Chef, for this information.

(9) B.N. Rés. Vmb ms2.

PRINTED SOURCES

The three volumes of the *petits motets* dated 1703, 1713, and 1741 contain 26, 15, and 4 motets respectively (1). The Parisian printer Foucault was responsible for the editions of 1703 and 1713 (2), while the posthumous edition of 1741 was brought out by François de la Croix (3). It is interesting to note that on 3 mars, 1724, a *Privilege General* for twelve years was granted the Parisian printer, Christophe Ballard, « pour les *chants des offices de différents Saints nouveaux* composez en plein chant par sieur Bernier, maître de la musique de nostre chapelle et de nostre Sainte Chapelle à Paris » (4). The present writer has been unable to locate any trace of this work, either in manuscript or printed form.

Of Bernier's seven volumes of *cantates*, the first four books (not dated and without the name of the composer on the title page) each contain six *cantates* and bears the *Privilege du Roy* of 1703. The fifth book of *cantates*, *Les Nuits de Sceaux*, which is dedicated to the Duchesse du Maine, carried the *Privilege* of 1715 and consists of two *divertissements* with instrumental dances. Books six and seven contain six *cantates* each and their title pages, although not indicating Bernier's name, do carry the engraving dates of 1718 and 1723 respectively. Foucault did the printing of the first six books of *cantates*, while the seventh was published « Chez le Sr Boivin ».

In addition, the *cantate*, *Les Nymphes de Diane*, printed by Foucault and bearing the *Privilège du Roy* of 1703, has come down to us (5).

Although the dates given above are those of the earliest editions, title pages showing rising purchase prices give evidence of reimpressions (6).

After Bernier's death and in accordance with his testament, the plates of his cantates were bequeathed to Madame Pélagie Marais, his

(1) See Table of Works, at the conclusion of this article.

(2) All the printed editions of Bernier's works, both *petits motets* and *cantates*, bear a *Privilege du Roy* for 15 years. This may be considered the equivalent of today's copyright. For further information concerning the history of the *Privilege*, see : Michel Brenet, *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de Privilèges* (Sammelbande der Internationalen Musikgeselschaft, VIII, 1906-1907, 401-466).

(3) Bernier in his testament says : « Je lègue et donne au susdit Sieur de la Croix touttes les planches gravées de mon premier et de mon second œuvre de motets, et les planches du troisième que j'ayois commencé qui n'ont pas esté estampées, et l'argent provenant de la vente desd. motets, qu'il aura reçu lors de mon deceds. »

(4) B.N. ms fr. 21952.

(5) B.C. X59 (1-2), found at end of 1er and 2e livres ; and L. 3332 (2), bound with *Les Nuits de Sceaux*.

(6) Foucault's 1703 edition of the Premier livre (B. N. Vm^7 214) gives the price as 5 10^1 *en blanc*, whereas his later edition, not dated but carrying the *Privilege* of 1703 (B.N. Vm^7 222) indicated 10 as the purchase price. The following notice is found on p. 96 : « L'auteur a esté obligé d'augmenter, de dix sols, le prix du présent livre de Cantates, à cause de la dépense qu'il a fait, tant pour faire regravé à neuf plusieurs planches usées, que pour faire retoucher la plus part des autres dont les réglures et les notes estoient à demi effacées ».

goddaughter (1). Evidence that she did, in fact, reprint at least four of the seven books of Bernier's *cantates* is found at the Bibliothèque du Conservatoire (2). Madame Van Hove's *Privilège du Roy* is dated « 2 mai 1739 » (3) with the publication of the first and second books taking place in 1740 (4), and books three and four appearing in 1745 (5).

The *airs divers* are almost wholly contained in the eight *recueils* of the *Nouvelles Poésies* (6). It is interesting to note that Bernier's music is used far less often in these eight *recueils* than that of his contemporaries Lully, Clérambault, and Campra.

The table on the following pages represents the known works by Nicolas Bernier.

Philip NELSON

(1) Bernier's testament states : « Je lègue et donne à Madame Pélagie Marais ma fillole, Epouse de M. Van Hove député du commerce de Lisle en Flandres, touttes les planches de mes cantates françaises qui sont chez Ballard imprimeur, dont il y en a quelques unes chez Monsieur de la Croix, maistre de musique du Roy en la Sainte-Chapelle, qui a eu la bonté d'en débiter les estampes, et l'argent qui pouroit estre entre les mains dudit Sieur de la Croix provenant de la vente desdites cantates lors de mon deceds ».

(2) *Premier livre*: D 1019, Title page bears signature of Marais Van Hove ; D 10368, Title page bears signature of Marais Van Hove.
Second livre : L. 3484, Contains both *Premier* and *Second livres*. Signature of Marais Van Hove appears on title page of *Second Livre*.
Troisième livre : D 1021, Title page bears signature of Marais Van Hove.
Quatrième livre : D 1022, Title page bears signature of Marais Van Hove.

(3) B.C. D 10368. After the title page there appears the following : « Extrait du Privilège du Roy ».
« Par Grâce et Privilège du Roy donné à Paris le 30e jour d'avril Mil Sept cens trente neuf. Signé Sainson.
« Il est permis à Margueritte Pélagie Marais épouse du Sieur Roger Vanhove de faire Graver et Imprimer les Cantates Françoises et autres Musique de la composition du Sieur Bernier tant Vocales qu'Instrumentales à une ou plusieurs parties, de les vendre et débiter au Public et ce durant le temps et espace de Douze années consécutives ; Et très expresses deffences sont faittes à tous Imprimeurs, Libraires, Graveurs, et autre personnes d'Imprimer et Graver les dittes pièces de Musique, d'en vendre, contrefaire, mesme en extraire aucune chose, à peine de six Mille Livres d'Amende, et de tous dépens, dommages et intérêts, comme il est plus amplement porté au dit Privilège.
« Registré sur le Xe Registre de la Chambre Royalle et sindicalle des Libraires et Imprimeurs no 216, Fol. 195, à Paris, le 2 May Mil sept cens trente neuf. Signé : Langlois, sindic ».

(4) B.C. L 3484.

(5) B.C. D. 1021, 1022.

(6) B.N. Vm1 1578, 1600, *Nouvelles Poésies, Spirituelles et Morales Sur Les Plus Beaux Airs de la Musique Françoise et Italienne avec une Basse Continue.*

WORKS OF NICOLAS BERNIER

I. *MUSIC.*

A. Mass setting (s) (Known by literary reference only Score (s) believed non-existant today).

B. *Grands Motets* (All are in manuscript :
N° 2-10 at Bibliothèque du Conservatoire ;
N° 11-12 at Bibliothèque de la Ville de Lyon.)

1. Te Deum (Known by literary reference only Score believed non-existant today.)
2. Benedic anima mea.
3. Laudate Dominus quoniam.
4. Beatus vir.
5. Confitebor tibi Domine.
6. Deus noster refugium.
7. Miserere mei.
8. Lauda anima mea Dominum.
9. Venite exultemus.
10. Lauda Jerusalem.
11. Cum invocarem.
12. Cantate Domino.

C. *Petits Motets.*

1. Première œuvre, 1703.
Contains : 16 motets for one voice.
7 motets for two voices.
3 motets for three voices.
2. Seconde œuvre, 1713.
Contains : 11 motets for one voice.
3 motets for two voices.
1 motet for three voices.
3. Troisième œuvre, 1741.
Collection of four motets (3 for one voice, 1 for three voices) by Bernier, and fifteen by François de la Croix.

D. *Leçons de Ténèbres* (Manuscript. Found only at Bibliothèque de la Ville de Lyon).

1. Only one complete « set » of *leçons* located :
3 lessons for First Day.
3 lessons for Second Day.
3 lessons for Third Day.

E. *Cantates.*

1. Premier livre, 1703.
Six cantates : all for one voice.
2. Second Livre, 1703.
Six cantates : 5 for one voice.
1 for two voices.
3. Troisième livre, 1703.
Six cantates : 5 for one voice.
1 for two voices.
4. Quatrième livre, 1703.
Six cantates : 5 for one voice.
1 for two voices.

5. Cinquième livre, *Les Nuits de Sceaux*, 1715.
   Premier et Second Divertissements.
6. Sixième livre, 1718.
   Six cantates : all for one voice.
7. Septième livre, 1723.
   Six cantates : all for one voice.
8. *Les Nymphes de Diane.*
   Cantate for two voices.

F. *Airs divers.*

1. *Nouvelles Poésies* (8 recueils), 1730-1737.
   Bernier represented in all but the sixth *recueil.*
2. *Nouveau Recueil de Chansons choisies*, 1736.
   « Chasse l'ennui qui te possède ».
3. *Recueil d'Airs Sérieux et à Boire*, 1706.
   « On ne peut s'empêcher d'aimer ».

II. *WRITINGS.*

Pedagogical Treatise.

Principes de Composition de M. Bernier.
This manuscript treatise found only at the Bibliothèque Nationale.

UNE DYNASTIE DE MUSICIENS VERSAILLAIS
LES MARCHAND

par Marcelle BENOIT

Prononcer, de nos jours, le nom de Marchand, pour l'école classique française, revient à évoquer la personnalité du claveciniste-organiste prénommé Louis, originaire de Lyon, réputé par les nombreuses charges qu'il occupa à la ville comme titulaire de plusieurs orgues de paroisse, à la Cour comme successeur de Nivers devant les claviers de l'instrument de la Chapelle Royale ; célèbre également par sa vie privée agitée et son mauvais caractère, par son voyage en Allemagne, où il se déroba à une rencontre avec Bach ; connu enfin — heureusement — par ses livres de clavecin et d'orgue, qui lui valent une place éminente parmi les maîtres de son temps.

Prononcer, à Versailles, entre 1680 et 1780, ce même nom de Marchand, c'est, aux yeux des contemporains, désigner l'un des membres d'une des plus étonnantes dynasties de la musique française, représentée autant à la Chapelle qu'à la Chambre ou à l'Ecurie, s'adonnant aussi bien à l'orgue qu'au clavecin, au violon, au luth ou au hautbois, à la composition.

C'est une brève évocation de cette famille d'artistes que nous voudrions tenter ici, grâce notamment à une série de documents puisés aux Archives nationales et aux Archives départementales de Seine-et-Oise. La tâche n'est pas aisée, car Marchand est un patronyme si usuel que les fausses pistes abondent ; d'autre part, une autre famille de violonistes de ce nom sévissait à la même époque dans la Maison du Roi, et lorsque les registres ou gazettes mentionnent que « le sieur Marchand » a bien tenu sa partie dans un concert, le doute subsiste dans l'identification. La Laurencie lui-même a souvent évité de se prononcer. Dans la dynastie qui nous intéresse, les choses se compliquent du fait qu'un père, deux de ses fils et un de ses petits-fils se prénomment Jean-Noël ! Nous voilà donc dans l'obligation de les numéroter, par ordre chronologique : Jean-Noël I, II, III ou IV (Cf notre tableau généalogique). Enfin, selon une coutume

de l'époque, les documents nous désignent à défaut des prénoms, Marchand « le père », « le fils », « l'aîné », « le cadet », « le jeune », titres amovibles, puisque transmissibles au fur et à mesure des décès et de la montée des générations : d'où les énigmes constantes et la prudence qui nous est imposée.

Jean MARCHAND.

Au moment où Louis XIV prend personnellement le pouvoir, il élargit le personnel administratif de sa Maison domestique ; dans le domaine musical, qui lui tient à cœur, sans toucher apparemment au cadre de ses officiers, il multiplie en réalité le nombre de ceux qui le servent sous le titre d'« ordinaires » ou d'« extraordinaires ». Jean Marchand sera un de ses serviteurs de la première heure.

Quelle est son origine ? Son père était-il musicien ? A la date où nous entreprenons ces recherches, les documents révèlent plusieurs Marchand exerçant la profession musicale et pouvant être parmi ses ascendants : par exemple, Jacques, l'organiste demeurant près de Saint-Gervais, époux de Marie Porcher et qui a une fille en 1642 ; ou Robert, maître de musique habitant sur Saint-Merry en 1647, toujours en vie en 1670 avec, cette fois, le titre de musicien du Roi et de la Reine (1).

Mention de notre Jean est faite dès 1664 dans un Etat des Petits Violons de la Chambre (2), en compagnie de Jacques de La Quieze, Charles La Fontaine et Pierre Trousseville. Il est même possible qu'il ait acquis cette charge dès le 27 août 1661, car son Inventaire après décès signale, à cette date, un certain « brevet » du Roi le concernant. De qui est-il l'élève ? Nous ne savons. La Laurencie (3) rappelle que Boisgelou, dans son *Catalogue*, après avoir donné un avis défavorable sur le recueil de sonates (1707) de Joseph Marchand — musicien homonyme — , ajoute : « Il y avoit, du temps de Lully, un Marchand, violon de la musique du Roy, qu'on dit même un de ceux que forma Lully : ce pourroit être celui-cy [Joseph] ». Nous pensons, comme le musicologue, que Boisgelou fait erreur, Joseph Marchand ayant environ dix ans à la mort du Florentin. Mais nous serions porté à croire que notre Jean Marchand fut ce disciple, lui qui jouait autour de 1660-1679 dans les ballets de Cour et faisait partie des Petits Violons dirigés par Baptiste.

C'est le 15 novembre 1664 qu'il épouse Anne Baillon. Celle-ci est fille de Pierre Baillon († 1687), marchand vivant à Guize, et d'une dame

(1) Nous remercions vivement Yolande de Brossard de la communication qu'elle nous a faite des fiches du *Fichier Laborde* de la Bibliothèque nationale, dont elle a effectué le relevé intégral en ce qui concerne les musiciens. Cet indispensable instrument de travail doit paraître prochainement.

(2) Arch. nat., KK 213, f° 12.

(3) *L'école française de violon*, I, 161.

Lesage. Il est même à peu près certain qu'elle est sœur de Pierre Baillon (1), ce joueur et faiseur d'instruments de musique à Paris, voisin et ami de l'organiste et compositeur Lebègue, lui-même originaire de Laon : or, Guize est dans le Laonnois. D'autant plus que la femme de Pierre Baillon est marraine du premier enfant de Jean Marchand. Mais — à la suite d'une erreur soit des registres de Saint-Germain-l'Auxerrois, soit de la transcription de Laborde — les prénoms des femmes, Jeanne et Anne, ont été intervertis (ce qui s'explique par leur ressemblance phonétique) ; il faut lire : *Anne* Baillon, femme de Jean Marchand, et *Jeanne* [Leviez], femme de Pierre Baillon, joueur d'instruments.

Anne donnera à son mari au moins quatre fils : Jean-Noël, baptisé à Saint-Germain-l'Auxerrois le 14 août 1666, avec comme parrain Noël Marchand, maître tailleur d'habits, qui doit être son oncle (2) ; Pierre-Nicolas, né le 8 septembre 1668, baptisé seulement le 14 novembre à Saint-Germain-l'Auxerrois, avec comme marraine Sébastienne Haudricourt, femme du tailleur Noël Marchand, et comme parrain Pierre Baillon, marchand demeurant à Guize, dont il fallut probablement attendre plus de deux mois le passage à Paris pour procéder au baptême (3) ; Jean-Baptiste, né sans doute en 1670, et Prosper, né sans doute en 1678, ces deux dernières dates se déduisant de l'âge que leur donne l'acte d'Inventaire après décès de leur père en 1691. Mais ce même Inventaire, qui ne signale pas le cadet Pierre-Nicolas, qui aurait dû avoir vingt-trois ans à l'époque, indique un autre Pierre-Nicolas, « agé de neuf ans ou environ », donc né vers 1682. La différence d'âge est trop grande pour qu'on puisse l'imputer à une erreur ; mais il est plausible que le premier Pierre-Nicolas n'ayant pas ou ayant peu vécu, on ait redonné son prénom à un benjamin. Bien sûr, ceci n'est qu'une hypothèse.

La famille s'agrandissant, des problèmes de logement se posent. Les actes d'état-civil nous disent qu'à la naissance du premier enfant, le ménage habite rue des Fossés ; au second, il demeure rue Saint-Honoré. Puis nous apprenons, par une déclaration du 11 juin 1669 (4), que dans ce même quartier, le musicien acquiert, pour la somme de six mille livres, la moitié d'une maison située « proche la Neuve porte Saint-Honoré » l'autre moitié appartenant à Jean Collin, marchand de bois demeurant rue Neuve-Saint-Augustin, paroisse Saint-Roch. Cependant, six ans plus tard, le sieur Collin ne paraît pas désireux de conserver sa part de maison, qu'il vend à Marchand qui devient ainsi, en 1675, propriétaire de la totalité de cette demeure (5). Mais cette fois, au lieu de six mille livres, c'est

(1) Sur ce musicien, cf. N. Dufourcq, *Pierre Baillon*, The Galpin Society, 1960.
(2) Fichier Laborde.
(3) Fichier Laborde.
(4) Arch. nat., Min. centr. CXVII, 73.
(5) Arch. nat., Min. centr. C, 322 : 1675, 15 février.

sept mille qu'il l'achète : preuve qu'elle a pris de la valeur par des aménagements nouveaux. La description des lieux nous montre d'ailleurs que la maison a une certaine importance : elle est située sur la chaussée et grand'rue de la Neuve Porte Saint-Honoré (paroisse de la Madeleine), là « ou pend pour enseigne le mouton blanc » ; elle comporte deux corps de logis se joignant, l'un sur la rue, l'autre sur la cour, composés de caves, boutiques, salles, chambres, greniers, cour avec puits, le tout clos de murs. Pour signer cette vente, Marchand n'est pas désigné comme habitant dans la partie de la maison qu'il possède déjà, mais comme ayant élu domicile rue Aux Febvres, chez son ami Guillaume Dumanoir, « roy et m[e] de tous les joueurs d'instrumens tant hault que bas de ce Royaume ». La maison du quartier Saint-Honoré constitue donc un placement pour lui : il la loue (nous en avons la preuve dans l'Inventaire après décès), même si, peut-être, il y garde un pied à terre.

Où loge-t-il donc à cette époque ? A Saint-Germain-en-Laye, où l'appelle son service. En effet, tout musicien, comme tout autre officier du Roi, est tenu de « suivre la Cour », et cette vie itinérante le force à résider alternativement à Paris, Saint-Germain, Fontainebleau, Versailles.

A Saint-Germain, est-il chez lui, ou chez l'habitant ? En tout cas, dès 1677, nous savons qu'il y a acquis des terres. Son fidèle ami Jacques de La Quieze paraît y être son voisin, car le 5 février 1688, ils partagent les frais d'un mur mitoyen d'une écurie (1). Mais les détails sur cette maison nous manquent (2).

De plus en plus, c'est Versailles qui semble plaire au monarque. Il décide de s'y fixer pendant la plus grande partie de l'année Il lui faut donc songer au logement de ceux qui le servent fréquemment au château : il lotit le parc aux cerfs, et de nombreux musiciens bénéficient des distributions de terrains. C'est ainsi que le 18 juin 1685, Jean Marchand (3) y obtient une « place a bastir ... contenant 10 t. 4 p. de face sur la rüe des Bourdonnois et 14 t. 4 p. 6 p. de profondeur... » (Son ami La Quieze est l'objet de la même faveur quelques jours plus tard). Il enclot de murs sa petite propriété qu'il revend aussitôt à son fils aîné en 1689 (4) moyen-

(1) Inventaire après décès.

(2) Nous n'avons pas pu mettre la main sur les actes concernant cette habitation, les minutes des notaires dudit lieu n'étant pas toutes versées aux Archives départementales.

(3) Arch. nat., O[1] 2821, f° 59 sq. — Dans cet acte, il est nommé « Chantre de la musique du Roy ». Cette appellation, erronée à première vue, s'explique par le fait que la rubrique « Chantres extraordinaires et joueurs d'instruments » est fréquemment abrégée par les scribes de l'époque, qui n'en retiennent que le premier mot ; cette façon elliptique de s'exprimer conduit à des erreurs. Mais si nous nous reportons aux comptes de l'année 1685, le titre est rédigé au long, et notre Jean Marchand se trouve bien, à la suite des chanteurs et des flûtistes, en compagnie de ses trois collègues Petits Violons.

(4) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau : 1689, 13 avril.

nant la somme de huit cents livres, se réservant pourtant la moitié du terrain qu'il a l'intention d'habiter ; sur celui-ci, dans les deux années qui ont suivi, une maison a dû être construite (par le père ? ou le fils ?) : le règlement l'exige, d'ailleurs. Lors du mariage de Jean-Noël (1688), Jean habitait en effet « au vieil Versailles, rue de l'Orangerie » ; à l'heure où il meurt (1691), il est dit « demeurans à Versailles au parc aux cerfs, rue des Bourdonnois ».

Jean Marchand a la joie de constater les dispositions musicales de son aîné, Jean-Noël, à qui il transmet ses fonctions de violoniste sous forme de survivance. Cet enfant, d'ailleurs lui fait aussi honneur comme organiste à Notre-Dame de Versailles. Il perd en 1687, à quelques mois de distance, sa femme Anne Baillon et son beau-père. Il assiste au premier, puis au second mariage de ce Jean-Noël dont il connaît les deux premiers fils. Tardivement, il décide de refonder un foyer et épouse Marie Carmiliolle. Mais il meurt très peu de temps après, le 20 juillet 1691. L'acte de sépulture (1) le dit âgé de cinquante cinq ans : d'où nous pouvons déduire qu'il est né en 1636. A son convoi assistaient, outre ses quatre fils, deux musiciens de la Chapelle du Roi (chantres et ecclésiastiques) : François de Sourdeval et Antoine Rousseau.

On n'oserait avouer que son métier l'ait enrichi. Les comptes de la Maison du Roi nous prouvent que sa charge de Petit Violon du Roi lui rapportait trois cents livres par an (2) ; c'est infime. Mais il faut ajouter à cette somme toutes sortes d'indemnités (nourritures, montures, etc.) et de gratifications versées lors de cérémonies extraordinaires, qui faisaient plus que doubler le traitement initial. En outre, feuilletant les registres de comptes de cette époque, nous nous apercevons que la Reine (comme le Roi) emploie en plus des musiciens pourvus de brevets, des musiciens extraordinaires (3) : deux chanteurs et cinq violonistes « qui servent tousjours et qui sont payez par ordonnances » trois cents livres par semestre. Parmi eux, nous rencontrons justement Jean Marchand, dont les revenus se trouvent donc grossis de six cents livres annuelles. Sans compter toutes les occasions qui lui sont offertes de concerter à la Cour ou à la Ville, chez l'aristocrate ou chez le bourgeois, et les leçons qu'il a pu donner.

En plus de ses émoluements à titre de musicien, notre homme touche quelques revenus d'un quart de charge de « coureur de vin bouche de Madame la Dauphine », dont le Roi l'avait gratifié : charge qu'il n'exerce pas, bien sûr, mais qui lui apporte quelque appoint financier. Il vend, en juin 1680, cet office pour la somme de trois mille livres « plus 165 lt pour le pot de vin » (c'est le cas de le dire !), à Gabriel Rotté, sieur de La Fuze-

(1) Arch. dép. S.-et-O., Registres de Notre-Dame, Etat civil.
(2) Arch. nat., KK 213, f° 12 : 1664.
(3) Arch. nat., O¹ 3715, n° 1 : 1676 ; O¹ 3714, f° 37 : 1678.

lière, demeurant à Blois dans le Palais. Son collègue Jacques de La Quièze assiste à ce traité (1).

Son Inventaire après décès, du 24 juillet 1691 (2), et le partage de ses biens, de 1701 (3), nous apportent une sorte de récapitulation de l'existence de cet artiste. Noms et âges de ses enfants, énumération de ce qu'il possédait. A part quelques petites rentes et loyers, sa fortune est strictement immobilière. La maison de Saint-Germain-en-Laye échoit à Jean-Noël : elle est évaluée deux mille livres. Jean-Baptiste prend dans son lot celle du parc aux cerfs de Versailles, estimée deux mille huit cents livres (4). Reste celle de Paris, infiniment plus importante, puisque Prosper et Pierre-Nicolas s'en partagent la propriété : chaque lot représente quatre mille livres. L'aîné n'est pas défavorisé, comme on pourrait le croire : bien au contraire. Il a en effet déjà recueilli la succession de son père comme violoniste chez le Roi (ce qui équivaut à un capital appréciable) et a reçu de ses parents une dot (mille livres).

La succession du musicien fait état d'un « bien de Guize » : héritage évident de son beau-père, mort en 1687. Les quatre enfants diviseront entre eux « ce qui en proviendra ». Sans doute y avait-il là des terres de rapport, mais aussi une maison, car « s'il se trouve quelque reparation, elles seronts communes ».

Plusieurs traces de quittances ou papiers privés prouvent qu'il y avait eu des prêts d'argent entre les Philidor et les Marchand. Nous apprenons notamment que le 25 mars 1686, Jean Marchand prêta à André Danican-Philidor onze cents livres, moyennant cinquante livres de rente, afin de permettre à son ami de construire une aile supplémentaire à sa maison de la rue du Bel-Air, sur le terrain du parc aux cerfs que le Roi lui avait attribué. C'est le 7 février 1691 que Philidor rembourse sa dette (5).

Nous savons également que le défunt vendit à Jean-Noël un certain nombre d'instruments de musique, « et ce que sondit fils luy a payé sur iceux, dont nous reste a payer sur cet article que 322 l 10 s ». Nous n'avons pas retrouvé cette précieuse liste. Mais, heureusement, l'Inventaire de Jean-Noël (1710) la reproduira, grossie sans doute d'acquisitions nouvelles.

Il ne semble pas que Jean Marchand ait écrit pour son instrument. En tout cas, aucune pièce ne peut lui être attribuée avec certitude.

(1) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau : 1680, 12 juin.

(2) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau : 1691, 24 juillet.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1701, 6 juin. Cet acte se trouve à la date du 19 avril 1720, à l'intérieur d'un acte de vente de Jean-Baptiste Marchand.

(4) Pourtant, la moitié de ce terrain avait déjà été vendue, par son père, à Jean-Noël en 1689. Mais, comme nous le verrons, Jean-Noël s'installera ailleurs à Versailles entre temps.

(5) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1686, 15 mars ; 1691, 7 février.

***

Jean-Noël I Marchand.

Penchons-nous maintenant sur la vie et la carrière de ses fils, de l'aîné notamment, qui semble dominer de sa personnalité toute cette dynastie.

Venu au monde à l'heure où son père accède à la musique royale, partageant sa jeunesse entre Paris, Saint-Germain-en-Laye et Versailles, vivant dans une ambiance particulièrement favorable à la musique, élève de son père, mais, sans doute de quelque autre maître aussi, ses dons se développent avec tant de rapidité que Jean obtient pour son fils, âgé de neuf ans, la survivance de sa charge d'« ordinaire de la musique de la Chambre » (1). Certes, l'apprentissage n'était pas terminé, et cette survivance fut, avant tout, un stimulant et une promesse d'avenir. Cependant, Jean-Noël dut se faire rapidement remarquer à la musique du Roi, car, dès 1686 — il a vingt-et-un ans — il est agrégé aux symphonistes de la Chapelle (2).

Tandis qu'il arrive à l'âge d'homme, examinons successivement sa situation matérielle et familiale, puis sa position professionnelle, ceci dans la mesure où les documents viennent nous apporter des renseignements sur ces sujets.

Il choisit, pour fonder un foyer, Marie-Marguerite Hotteterre, fille de Nicolas Hotteterre et de Marguerite Baune ; il s'unit là à l'une des plus célèbres et prolifiques dynasties de la musique royale de l'Ecurie, dont cinq membres au moins sont en fonction en même temps que Jean-Noël : Jean, Louis, Jacques, Nicolas et Martin. Le contrat est passé devant notaire le 20 juin 1688 ; nous y relevons, parmi les amis, la présence de Jacques Danican Philidor, autre collègue de la musique de l'Ecurie. Jean Marchand remet à son fils mille livres provenant de la succession de sa mère, et Jean-Noël apporte en plus quinze cents livres qu'il a économisées, sans compter le capital que représentent ses charges. Marie-Marguerite Hotteterre, de son côté, apporte quatre mille cinq cents livres.

C'est alors que se précise un autre aspect de sa carrière : en effet, notre musicien joue aussi bien les instruments à clavier que le violon. Il tient l'orgue de la paroisse, et le curé l'installe officiellement dans ses fonctions en 1689 (voir plus loin). Le maître de clavecin versaillais Jacques Amaury assiste à l'engagement de son ami et signe (4).

(1) Arch. nat., O^1 18, f° 97 : 1674, 2 août.

(2) Etat de la France de 1702.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau.

(4) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1689, 5 mai. Jacques Amaury mourra en 1697, laissant une femme, Marie-Catherine Félix, et deux enfants en bas âge, Charles et François. Trois musiciens, dont Jean-Noël, s'occuperont de la tutelle de ceux-ci (Arch. dép. S.-et-O., Baillage de Versailles : 1697, 4 décembre).

Tout semble réussir à cet artiste au lendemain de cette nomination, tandis que naît son premier enfant. Hélas, sa femme meurt le 13 novembre, peut-être en donnant le jour à son fils : Jean-Noël II. L'année suivante, il songe à reformer un foyer, et, pour liquider l'ancienne communauté, il fait procéder à un bref inventaire de ses biens, prenant dans sa belle-famille un tuteur pour l'enfant que Marie-Marguerite lui avait donné. Nous découvrons chez lui seulement deux violons, estimés 60 livres ensemble ; nous apprenons qu'il est dû 300 livres au sieur de La Barre, musicien, qui a prêté cette somme à Marchand, et que ce dernier, qui enseigne le clavecin, attend encore 140 livres de plusieurs élèves, sans oublier « qu'il luy est deub par le Roy la somme de 120 lt pour ses habits de deuil » (1).

Ayant ainsi tourné une page de son existence, il demande en mariage Catherine Laubier, âgée comme lui de vingt-cinq ans, veuve de Louis Le Tellier, vivant notaire royal à Saint-Cloud (2). Elle fait également partie d'une famille de musiciens de l'Ecurie, que Marchand connaissait bien ; nous relevons à cette date, sur les Etats, les noms de Jean et Denis Laubier. D'autre part, il était déjà allié à cette famille par le fait que Louis Hotteterre (fils de Loys, tourneur en bois) avait épousé Marie Laubier ; sans compter que Jean-Baptiste, frère de Jean-Noël, allait bientôt demander en mariage aussi une Laubier : Cécile. Devant le notaire, Jean-Noël est accompagné de son père et de son fidèle ami Jacques Danican Philidor ; l'union est bénie à la paroisse où il est organiste et le registre de l'église note la présence, à la cérémonie, de son père et de son frère Jean-Baptiste.

En 1691, il projette de s'installer. Non point au parc aux cerfs, sur le terrain qu'il a acheté deux ans plus tôt à son père et que celui-ci habite sans doute avec sa seconde femme : Jean-Noël a besoin d'un local plus spacieux, car ils vont bientôt être quatre au foyer. Il acquiert, le 15 mai, de Guillaume Guérin, marchand de bois à Epernon, une place à bâtir « scize aud. Versaille, close de murs et a laquelle il y a une grande porte quarrée de bois fermante a clef, sur l'advenue de Saint Cloud, et trois fenestres sur le derrière et dependances des escuryes du Roy, qui ont veue sur lad. place.... moyennant la somme de 1350 livres de principal et 32 livres 10 sols pour les interest d'icelle » (3). Il paye comptant. C'est là, près du Château, adossé au bâtiment neuf de la Grande Ecurie, qu'il passera toute son existence et qu'il mourra. Rappelons que les Ecuries furent inaugurées en 1682. L'avenue de Saint-Cloud était quartier résidentiel. « Le voisinage immédiat au château était réservé aux grands personnages

(1) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1690 : 17 juillet.

(2) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1690, 23 août ; Registres de Notre-Dame, Etat civil : 1690, 1er septembre.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau : 1691, 15 mai.

de la Cour ; c'est ainsi que l'avenue de Sceaux et celle de Saint-Cloud, les rues des Réservoirs, de la Pompe et de la Surintendance ne comportaient que des pavillons sur cour, partagés entre deux propriétaires », nous dit Bernard Champigneulle (1).

Dès le 5 septembre 1691, Jean-Noël Marchand s'entend avec le maçon Pierre Chevalier pour aménager et décorer le logement existant sur le terrain qu'il vient d'acquérir et qui comporte un rez-de-chaussée, un étage avec deux chambres (qui seront carrelées de carreaux d'Igny), cave, grenier, et jardin ; 640 livres y seront employées (2). Mais le musicien se laisse entraîner à d'autres travaux et, par suite de conventions verbales avec son entrepreneur, le devis primitif monte à 3 350 livres ! Pour trouver de l'argent, il est obligé de vendre un terrain (peut-être celui du parc aux cerfs), ce qui lui rapporte 850 livres, et il obtient un crédit pour acquitter sa dette (3). Mais ses rapports avec son voisin — qui n'est autre que le maçon Pierre Chevalier — ne sont pas excellents. Il suffit d'une sordide histoire de latrines et de mur mitoyen pour faire comparaître les deux « plaignants » devant notaire, chacun assisté d'un expert. L'on est quelque peu étonné que Jean-Noël ait dérangé l'architecte Claude Tannevot, Inspecteur des bâtiments du Roi (4), pour le soutenir dans une aussi futile discussion ! Au centre de l'acte a été glissé le plan de la maison du musicien ; nous constatons ainsi sa progression : un grand corps de logis, deux boutiques louées, cour, jardin, et un nouveau bâtiment en construction (5). Il voit grand. C'est, en réalité, un véritable immeuble de rapport qu'il érige, et son inventaire (1710) nous énumère ses locataires, ceux en tout cas qui lui doivent de l'argent : son frère Pierre-Nicolas, la veuve Saint-Michel, Bonnal, garde de la Porte du Roi, Surmont, Barilly, de Noyon, et même Laury, barbier à qui on ne réclamera rien à cause de sa pauvreté ! ; enfin, le sieur Corbet, valet de chambre et musicien du comte de Toulouse.

Jean-Noël profite également de la maison de Saint-Germain-en-Laye que lui a léguée son père et qui est louée, en 1710, au sieur Berthet ; nous apprendrons, par son inventaire, qu'elle est située rue de la Grande-Fontaine. Sans compter le terrain du parc aux cerfs, qu'il a dû revendre entre temps avec bénéfice.

(1) *Versailles dans l'art et dans l'histoire*, 1954.

(2) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1691, 5 septembre.

(3) Versailles, Etude de Me Tessier : 1692, 17 avril et 6 septembre.

(4) Rappelons que c'est à Claude Tannevot que l'on attribue la longue Préface biographique qui ouvre l'édition des quarante motets de Michel-Richard Delalande (1729). En plusieurs occasions, le nom de cet architecte s'est trouvé mêlé à des actes concernant des musiciens. Cf. *Notes et Références... Delalande*, 1957, p. 148.

(5) Arch. dép. S.-et-O., Baillage de Versailles : 1699, 2 juillet. Le 2 avril 1703, J.-N. Marchand règlera à son voisin une partie de ce qu'il doit pour ce fameux mur mitoyen ! (Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy).

Mais rien n'arrête ce brasseur d'affaires immobilières ! Dès 1695, il avait acheté au jardinier Guillaume Lecomte, à proximité de Versailles, « une pièce de terre contenant 3 quartiers de present en marais, close de toute part en haye vive », située sur le terroir de Montreuil Val de Galy. Un logement est bâti sur le terrain (1). Mais il ne semble pas décidé à l'habiter, car le 16 avril 1698, il loue ce petit logement avec écurie attenante et trois quartiers de terre en jardin derrière la maison à Julien De Bure, jardinier à Montreuil : bail de cinq ans, moyennant un loyer de 50 livres. L'acte précise que cette habitation se trouve « vis à vis le sieur Antoine ». Or nous savons, par recoupement (2), que le castrat Antonio Bagnera, musicien du Roi, possédait une maison à Montreuil. Il avait acquis dès 1686 un terrain qu'il agrandissait au fur et à mesure des années et sur lequel il fit construire, grâce à une donation de Pierre Chabanceau de La Barre, un corps de logis en pavillon servant de salon de musique, que plus tard il fera surélever de chambres et qu'il habitera avec plusieurs castrats italiens (3). Et voici que dix-huit mois après avoir loué sa maison et son jardin de Montreuil, Jean-Noël Marchand vend à son voisin et collègue Bagnera une partie de sa propriété (4) : une pièce de terre de 3 quartiers, plus la maison située sur le terrain. D'incessantes tractations financières (5) jusques et au-delà de la mort du musicien font passer ce bien de main en main ; la famille Marchand paraît céder progressivement ses titres sur cette « campagne », où Jean-Noël mena sans doute ses enfants (6) ; mais rien ne prouve qu'il y ait habité.

Le musicien peut encore compter, pour augmenter ses revenus, sur le « bien de Guize » que lui a légué son père. D'un commun accord avec ses trois frères, il décide de réaliser ce capital en 1708 : la maison de Guize-en-Vermandois sera achetée par les trois sœurs Wartelle, moyennant la somme de 1400 livres ; la terre, située au terroir de Baurin de Flavigny, sera acquise par Jacques Vilain, marchand de Valenciennes, pour 3936 livres (7). Le produit de cette vente est divisé en quatre.

Jean-Noël jouit donc d'une certaine aisance pour élever sa nombreuse famille. Celle-ci s'accroît d'année en année. En plus de son fils du premier mariage, Jean-Noël II, il se doit d'élever tous les enfants que lui

(1) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1695, 30 novembre.

(2) Mercet (Suzanne), *La Maison des Italiens au Grand Montreuil*, Revue de l'Histoire de Versailles, 1926.

(3) On peut encore admirer aujourd'hui cette charmante demeure.

(4) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1699, 20 novembre.

(5) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1707, 2 décembre ; 1710, 12 mars ; 1712, 15 octobre ; 1713, 9 décembre ; 1717, 28 octobre. Baillage de Versailles : 1713, 12 août, 22 novembre ; 1714, 3 février.

(6) Montreuil était alors banlieue. De nombreux Versaillais, parmi lesquels des musiciens, y avaient un pied à terre. Les actes situent cette campagne « au lieu dit Le Reposoir » ou « Le Repassoir ».

(7) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1708, 12 janvier et 7 mars.

a donnés Catherine Laubier : Jean-François, baptisé à Notre-Dame de Versailles le 22 mai 1691 (1) ; Marie-Anne, née en 1692 ; Guillaume, le 1er avril 1694 ; Louise-Thérèse-Victoire (appelée plus simplement Thérèse), le 27 août 1696 ; Marie-Catherine (ou Catherine tout court), au début de 1700 ; Jean-Noël III, le 15 décembre de la même année, baptisé le 16 à la paroisse, avec son demi-frère et sa sœur Marie-Anne comme parrain et marraine (2) ; enfin Jean-Pierre, en 1704. Au total neuf enfants, dont huit ont vécu : proportion exceptionnelle pour l'époque ! Jean-François dut mourir en bas âge, car c'est le seul dont les actes ne font jamais mention. Sur les quatre fils vivants, quatre furent musiciens de métier ; l'un d'eux, Guillaume, atteint même à une certaine notoriété. Nous reviendrons plus loin sur leur carrière.

Responsable de l'avenir de ses enfants, Jean-Noël l'est aussi de celui de ses trois frères cadets, à l'heure où meurt son père (1691). Il a juste vingt-cinq ans ; on le nomme tuteur de Jean-Baptiste, Prosper et Pierre-Nicolas. Son premier geste de chef de famille consiste à régler la situation de sa belle-mère. Il s'en remet pour cela aux prescriptions que le défunt avait rédigées dans ses dernières volontés (3) : « Tous mes enfans seronts tenus de donner a ma femme une chambre, un lit garnies de toutes ses pieces et de deux paires de draps, une douzaine de serviettes et deux nappes, et son linge a son usage et tous ses habits, quelques plats et demy douzaine d'assiettes, et cent vint livres de rente tous les ans, payables par quartiers a prendre sur le plus beau de mon bien ». Confort élémentaire et revenus maigres, avouons-le ! Sans compter que pour payer les dettes de succession, on va être obligé de vendre les meubles de Jean Marchand, ce à quoi Marie Carmiliolle s'oppose d'abord, puis se résoud (4). Cela vaut bien une concession, et Jean-Noël, conseillé par Jean Laubier, décide de lui accorder 150 livres de rente, au lieu des 120 prévues (5). D'autre part, on lui consentira des avances (27 décembre 1691 ; 20 février 1693 ; 27 janvier 1694). En 1700 encore, les fils Marchand lui versent une rente de 135 livres et s'engagent à la lui payer sa vie durant (6). A partir de cette date, on n'entendra plus parler d'elle dans les actes. Est-elle morte ? remariée ? Nous perdons sa trace...

Comment, malgré une gestion compliquée de ses biens et de lourdes responsabilités familiales, Jean-Noël a-t-il pu se consacrer à la musique, qui demeure, pour lui, l'essentiel d'une existence déjà bien remplie ?

(1) Arch. dép. S.-et-O., Registres de Notre-Dame, Etat civil.

(2) Arch. dép. S.-et-O., Registres de Notre-Dame, Etat civil ; Arch. nat., O1 883, n° 52-54.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau : 1691, 31 mai (joint à l'acte du 27 juillet).

(4) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau : 1691, 30 juillet.

(5) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau : 1691, 11 septembre.

(6) Arch. nat., Min. centr. LIX : 1700, 23 mars.

Cette vie professionnelle comporte deux impératifs : le service du Roi ; le service de la paroisse (ce qui était une deuxième manière d'« être au Roi », puisque Notre-Dame était « paroisse royale »).

Comme musicien du culte, il touche bénévolement, depuis 1682, l'orgue de l'ancienne église Saint-Julien, puis de la nouvelle église construite à sa place entre 1684 et 1686, dédiée à Notre-Dame et appelée « la paroisse ». Il joue « avec toute la perfection possible, l'applaudissement de toutes les personnes qui l'ont ouy et l'approbation des maîtres de cette profession » ; ce qui lui vaut d'être titularisé le 5 mai 1689 avec un engagement de dix années moyennant un salaire annuel de 400 livres : 300 payées par le marguillier et 100 par la confrérie du Saint-Sacrement. Poste honorifique, mais lourd et accaparant. Jugez-en (1).

Ordre des jours auxquels l'organiste doit jouer.

Le 3e dimanche de l'Avent.

Le 4e dimanche de Careme.

Le dimanche de Quasimodo.

Tous les premiers dimanches du mois.

Tous les troisiemes dimanches du mois a la messe, a vespres et a la procession du tres St Sacrement.

Tous les jeudys de l'année, a la messe et au salut.

Toutes les festes doubles de premiere classe, aux 1res vespres, a matines, le Te Deum, a Laudes, aux secondes vespres et a complies.

Toutes les festes de seconde classes aux 1res vespres, a la messe et aux 2es vespres.

Le jour du tres St Sacrement et pendant toute son octave, a la messe et au salut.

Toutes les festes doubles qui arriveront les Dimanches et lors qu'elles arriveront les lundys, il se trouvera les Dimanches aux 1res vespres.

Le jour de St Marc a la Messe qui se dit au retour de la procession.

Les trois jours qui precèdent immédiatement le mercredy des Cendres.

Le jeudy de la Semaine Sainte et le samedy de la même semaine, a la messe et a Complies, suivant en ces jours les choses qui sont marquées au Livre qu'on luy a fourny, aussi que le samedy, veille de la pentecôte.

L'organiste se trouvera aussi lorsqu'il en sera prié pour quelque ceremonie extraordinaire qui n'auroit pas esté prévûe.

A sa mort, son fils Guillaume prendra la relève. Malheureusement, les registres de comptes et délibérations de la paroisse ayant été perdus — seuls quelques livres subsistent à partir de 1712 — nous sommes privés de précieux renseignements sur l'organiste et l'instrument qu'il touchait.

A la Cour, l'activité de Jean-Noël est multiple. Nous savons que dès 1674 — il n'a que neuf ans — son père lui transmet la survivance de sa charge d'ordinaire de la musique de la Chambre (2). Il s'agit d'une place de dessus de violon. Le jeune homme ne dut seconder et remplacer son père que petit à petit dans cet emploi, qui consistait à se faire entendre aux divertissements de la Cour, bals, ballets, comédies, opéras, soupers, etc. 300 livres récompensent annuellement cette fonction : somme qu'il

(1) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1689, 5 mai.

(2) Arch. nat., O^1 18, f° 97 : 1674, 2 août.

ne touchera d'ailleurs pas avant d'avoir été titularisé. Les Etats de la France de 1702 indiquent comme date d'entrée en fonction : 1679 pour Jean-Noël ; 1691 pour Jean-Baptiste. Ce qui pourrait signifier qu'un poste s'est trouvé vacant pour l'aîné avant la mort de son père ; ce dernier aurait alors passé sa survivance au cadet. En réalité, sur le plan administratif, ce titre correspond au « quart d'une place d'ordinaire » de la musique de la Chambre, ainsi qu'en fait foi l'acte de succession du musicien qui, à sa mort, sera remplacé par Jacques Huguenet (1). A regarder de près ces Etats de la France, il apparaît que notre Jean-Noël est couché sur deux listes : l'une, parmi les vingt-et-un Petits Violons (ou Violons du Cabinet), au tarif de 30 sols par jour, payés sur la Cassette ; l'autre, parmi quatre noms issus de la liste des vingt-et-un, où il est porté comme « Pensionnaire de la musique de la Chambre », la caisse des Menus Plaisirs lui allouant alors 300 livres par an. Il touche des deux côtés ! Depuis quelle date est-il pensionnaire ? A-t-il hérité ce droit de son père ?

Consultant maintenant, dans ces mêmes Etats de la France, la nomenclature des symphonistes de la Chapelle, nous y rencontrons encore Jean-Noël, entré en fonction en 1686 : 600 livres lui reviennent annuellement de ce poste.

Enfin, à la mort de son collègue Pierre Chabanceau de La Barre, le 18 avril 1710, le Roi lui accorde la charge de joueur de luth de la Chambre, que celui-ci laisse vacante.

La Barre, mort sans descendance, a-t-il lui-même souhaité transmettre son titre au fils de Jean Marchand, qui paraît avoir été son ami et à qui il eut l'occasion de prêter de l'argent ? C'est possible. Cette charge devait assurer à Jean-Noël 600 livres de gages par an (son frère Jean-Baptiste se réservant de toucher les indemnités). Hélas, il ne devait survivre que six semaines à La Barre.

A tous ces revenus de charge, il faut ajouter, bien entendu, les nombreux droits en argent et en nature qui y étaient attachés. Et puis, le Roi lui octroye une pension annuelle de 400 livres. Nous savons également (Inventaire de sa première femme) qu'il a des élèves.

Mis bout à bout, tous ces revenus lui assurèrent une existence à l'abri du besoin, et il est regrettable qu'il n'ait pas vécu suffisamment longtemps pour maintenir dans cette sécurité matérielle ses enfants jusqu'à leur majorité. Au moment où il meurt (31 mai 1710), ils sont tous mineurs (2). Des conseils de tutelle s'organisent, réunissant parents et amis.

(1) Arch. nat., O1 54, f° 84 : 1710, 2 juin.

(2) « L'an 1710, le 1er jour de juin, Jean-Noël Marchand, ordinaire de la musique du roi, et organiste de cette paroisse, âgé de 44 ans ou environ, décédé hier dans son pavillon avenue de Saint-Cloud, a été inhumé dans notre ancienne Eglise, en présence de Guillaume et Claude Marchand, ses enfants, et de Jean-Baptiste et Pierre-Nicolas Marchand, frères dudit deffunt, qui ont signé » (Etat civil de Versailles, Notre-Dame, Décès, 1700, f° 53 v°), La Laurencie, *L'Ecole française de violon, I*, 160.

Deux fragments de son Inventaire (1) retiendront notre attention. Le premier est de caractère spécifiquement musical. C'est la liste des instruments que l'artiste possédait à son domicile :

Premierement un grand clavecin a deux jeux claviers, qui est de Geronimot.
Un autre clavecin de Belot, a un clavier.
Une epinette de Geronimot.
Une basse de violle.
Deux dessus de violon.
Deux autres petits dessus de violon.
Deux basses de violon.
Un basson.
Un hautbois et une flute.

Les héritiers demandent que ces instruments ne soient pas prisés, « attendu qu'ils sont de l'usage et servent actuellement ausd. enfans mineurs pour leurs instructions et exercices au fait de la musique et simphonie ». Trois clavecins dont un grand à deux claviers ; sept instruments à cordes ; trois à vent : voilà de quoi occuper toute une famille, et l'on a peu de peine à imaginer un tableau analogue à celui que Jean-Sébastien Bach et sa progéniture ont suggéré à un certain peintre du XIXe s....

C'est justement de peinture que nous entretient un autre passage de l'Inventaire de Jean-Noël. Averti des choses artistiques — comme un Charpentier, un Corelli, ou un Haendel à la même époque — il n'a de cesse d'enrichir son intérieur de tableaux de maîtres. Bien entendu, ce sont en partie des copies, comme il en circulait tant — excellentes pour certaines d'ailleurs — aux XVIIe et XVIIIe s., sans que pour cela nos aïeux les aient considérées avec le mépris où nous les tenons aujourd'hui. Attendons-nous à trouver, parmi ces toiles, l'obligatoire portrait de Louis XIV par Rigaud, que tout officier du Roi se fait un devoir d'accrocher à son mur. Puis, un assortiment de paysages, de natures mortes (« morceaux de cuisine » !), de sujets religieux ou musicaux, peints parfois par des Français « dans le goût » flamand ou italien. La maîtresse-pièce de cette collection est sans conteste le Van Der Meulen d'environ 1 m 30 sur 1 m, dans sa bordure « à la Romaine », dont Jean-Noël devait être fier ! Au total vingt-six tableaux et trente-six estampes, que le document nous invite à parcourir (2).

(1) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1710, 9 septembre.

(2) Il est intéressant et amusant de comparer cette liste avec celle de Michel-Richard Delalande, chez qui on a pu dénombrer, en 1722, cinquante trois tableaux, dont une dizaine estimés entre 150 et 800 livres. Evidemment, on ne peut mettre en parallèle le train de vie d'un violoniste du Roi et celui du Surintendant, grand pontife de la musique ! Cf. *Notes et Références... Delalande,* 1957, p. 93.

Ensuivent les tableaux peints en huille.

Premierement une coppie d'après le sieur Rigault du portrait du Roy, sans bordure	8 lt	
Item un grand tableau de trois pieds de haut representant une vierge par le sieur de la Hyre, garnie d'une bordure commune de bois doré........	25 lt	
Item un paysage d'arbres aussy de trois pieds de haut, garnye de sa bordure de bois cizelé	45 lt	
Item une Ste Véronique pareillement de trois pieds de haut ayant sa bordure commune de bois doré		100 s
Item un Vendremeule ayant quatre pieds sur trois avec bordure a la Romaine, aussy de bois doré	120 lt	
Item un paysage par Claude Lorain et une copie par Wauvremens qui y fait le pendant... le premier 25 lt et l'autre 5 lt........	30 lt	
Item deux petits tableaux qui sont morceaux de cuisine, garnys chacun de leur bordure de bois doré cizelé	30 lt	
Item deux copies de deux petits tableaux d'après Tenieres, a bordures de bois doré cizelé	20 lt	
Item deux pendants, l'un representant un temps couvert et l'autre un paysage, garnis de leurs bordures de bois doré cizelé... le premier 6 lt et l'autre 20 lt........	26 lt	
Item un petit Concert par Rubens, une copie de Girardoux représentant un fluteur, a bordure doré cizelé........	16 lt	
Item un autre tableau de Tenieres representant un saint René dans le goust de Paul Verones, a bordure de bois unye........	12 lt	
Item un autre tableau du Franc representant l'adoration des Roys, sans bordure........	12 lt	
Item une copie de Tenieres et un de Girardoux, qui est un arracheur de dent	6 lt	
Item un petit Teniers........	6 lt	
Item un tableau rond paysage de Salvatorose, garny de sa bordure de bois doré		30 s
Item un autre tableau representant un saint Francois, garny de sa bordure de bois uny	10 lt	
Item un autre tableau representant une vierge........	5 lt	
Item un tableau representant un Concert........	10 lt	
Item un petit Jesus, garny de sa bordure de bois doré	5 lt	
Item une coppie des Voleurs	1 lt	
Item un paysage servant de devant de cheminée		20 s
Item un ovalle de fleurs		20 s
Item un autre tableau representant une espece de cuisine........	25 lt	
Item trente six estampes representans divers sujets, dont partie garnie de bois uny.	52 lt	15 s

Une pièce manque à l'appel : c'est le portrait du musicien. Nous savons qu'il existe, car il est mentionné dans l'Inventaire établi au moment où la veuve de Jean-Noël décide de se remarier. Nous ignorons malheureusement ce qu'il est devenu.

Les papiers laissés par l'artiste ne nous apportent aucune révélation supplémentaire. Il ne doit d'argent à personne. En revanche, ses débiteurs sont nombreux. Le Roi d'abord, qui paye toujours avec retard gages et pensions ; les locataires aussi, dont neuf n'ont pas réglé leur loyer.

Risquer une appréciation sur la carrière de ce musicien serait téméraire. Sa seule présence à la paroisse, à la Chambre et à la Chapelle du Roi

parle en sa faveur et témoigne de la confiance dont il était entouré. Le nom de Marchand figure constamment sur les registres de la Maison du Roi. Mais comment s'assurer qu'il s'agit bien de Jean-Noël ? Il est vrai que si ce n'est lui... c'est donc son frère ! A moins qu'il ne s'agisse déjà, dans les dernières années du siècle, de Pierre ou Joseph Marchand, leurs homonymes et collègues. Gageons que les contemporains eux-mêmes ont dû s'y tromper plus d'une fois ! Le *Mercure* n'a pas davantage favorisé l'historien futur, et l'imprécision de ses comptes-rendus de concert n'autorise que des hypothèses. La Laurencie a relevé (1) qu'en août 1707, les sonates pour violon et clavecin d'Elisabeth de La Guerre ont été exécutées devant le Roi et que le gazetier rapporte : « Ce prince les honora d'une très grande attention ; les sieurs Marchand les jouèrent parfaitement bien ». Est-il permis de supposer qu'ici Jean-Noël était assis au clavier et que Jean-Baptiste tirait l'archet ?...

Seules quelques appréciations glanées dans les mémoires ou gazettes de l'époque pourraient nous renseigner, d'une manière conjecturale d'ailleurs, sur son talent d'interprète. Mais nous possédons, en revanche, des éléments nous permettant de juger ses facultés de compositeur. Car on peut lui attribuer avec une quasi-certitude le motet consigné dans le recueil manuscrit de 1697, où Philidor a rassemblé les œuvres destinées à la Chapelle du Roi : *Motets de Messieurs Lalande, Mathau, Marchand Laisné, Couprin et Dubuisson, qui servent dans les départs de sa Majesté de Versailles à Fontainebleau et de Fontainebleau à Versailles, avec une petitte musique qui reste pour les messes des derniers jours pendant que toutte la musique prend les devants afin de se trouver touts à la messe du premier jour* (2).

L'amitié de Philidor ne suffit pas à expliquer la présence, dans ce recueil, du motet *In convertendo Dominus* « De Monsieur Marchand l'Aisné », pour trois voix, deux violons et basse continue. Destiné à la « petite musique », il comporte trois versets confiés à un trio de solistes, les premier et troisième (*In convertendo* ; *Euntes ibant*) en *si bémol* majeur, encadrant un très beau passage médian en *si bémol* mineur sur l'idée de la captivité.

A l'actif de ce maître, nous pouvons encore inscrire le *Benedicite Deum coeli, mottet tirée de plusieurs Chapitres de Tobie par Monsieur le Curé de Versailles.. et chanté à la messe de mariage de Mr le Compte* [sic] *Dayen le* 1er *avril* 1698 (3). Troix voix solistes et un chœur à cinq parties, des symphonies d'où se détachent flûtes et violons, le tout soutenu par une basse chiffrée ou une « basse continue et chantante », disent la science et l'habileté du compositeur.

Mais son plus beau titre de gloire ne se trouve-t-il pas dans l'attribution qu'on a faite, récemment, à son illustre homonyme Louis Mar-

(1) *L'Ecole française de violon*, I, 122.
(2) Bibl. de Versailles, ms. musical 18.
(3) Cons. de Paris, Rés. 1390.

chand, de ses quatre Cantiques spirituels ? La paternité en revient pourtant à Jean-Noël, incontestablement, ainsi que le prouve l'énoncé même du titre du recueil : *Cantiques spirituels faits par M. Racine pour estre mis en musique, et mis en musique par Marchand l'aisné, Ordinaire de la Musique de la Chapelle et Chambre du Roy et organiste de l'église Royalle de Nostre Dame de Versailles* (1). (En effet, jamais Louis Marchand n'a été ordinaire de la musique de la Chambre, ni organiste de Notre-Dame de Versailles). Un excellent article de Laurence Boulay traite de ces œuvres, parallèlement aux mêmes cantiques mis en musique par Moreau, Colasse et Delalande. Nous y renvoyons le lecteur (2).

D'autres pages relèvent de la plume de cet auteur. Et dans cette même revue, une étude sera prochainement consacrée à la production musicale de Jean-Noël. Aurait-il été l'élève de Marc-Antoine Charpentier ? La question se pose avec d'autant plus d'acuité qu'un certain sieur Marchand tenait les claviers chez les Jésuites, sous la baguette de Charpentier, dès 1685 (date du départ de Delalande). Et il ne semble pas que Louis Marchand, à cette époque, soit déjà installé dans la capitale...



LES ENFANTS DE JEAN-NOËL I MARCHAND.

Un rapide coup d'œil sur la carrière des enfants de Jean-Noël, ou plutôt sur ce que nous en savons, nous montrera que l'éducation paternelle a porté ses fruits et que la musique est à l'honneur dans cette famille.

Jean-Noël II aurait-il hérité de son père avant tout le sens des affaires ? Fils d'un premier mariage, ayant perdu sa mère, Marie-Marguerite Hotteterre, à sa naissance, aussitôt la disparition de son père, il est soutenu par un conseil de tutelle que veut bien approuver, entre autres parents et amis, Joseph-Michel Chevalier, ordinaire de la musique du Roi (3). Deux personnes s'emploieront constamment à défendre ses intérêts : Jean-Baptiste Marchand, tuteur et oncle paternel (dont nous reparlerons), et Pierre Bréchon, valet de chambre du comte de Toulouse, oncle maternel, qui a épousé Marie-Madeleine Hotteterre, sœur de Marie-Marguerite. Mais, orphelin à vingt-et-un ans seulement, il n'a pas l'intention d'attendre sa majorité (à cette époque, on est majeur à vingt-cinq ans) pour gérer lui-même ses biens, et il se fait émanciper à vingt-deux ans et demi.

(1) Cons. de Paris, Rés. 1262. — Trois sur quatre de ces Cantiques ont été enregistrés, sous le nom de Louis Marchand (1er et 2e Cantiques : Erato LDE 3030 ; 3e Cantique : Philips A 00 349 L).

(2) *XVIIe Siècle*, mars 1957, no 34.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Baillage de Versailles : 1710, 5 septembre.

Son oncle Jean-Baptiste lui remet alors tous les titres de famille (1). Il demande aussitôt un complément d'information sur la succession paternelle et que des comptes lui soient rendus (2) ; il traite même avec Marie-Jeanne Danican-Philidor, veuve de Vignon, ordinaire de la musique du Roi (3). Il n'a que faire d'un tuteur et d'un curateur : partages et arrangements financiers se discuteront directement avec celui qui se dit, désormais, « bourgeois de Versailles ». Marguerite Baune, femme de Nicolas Hotteterre (†1693), possédait des biens à La Couture-Boussey, proche Ivry-la-Chaussée en Normandie. Il est juste que le petit-fils en touche les revenus (4).

Rappelons en effet que la famille Hotteterre (5) — très célèbre dynastie attachée à la musique royale — était originaire du diocèse d'Evreux. La Couture-Boussey constituait, depuis le XVIe s. au moins, un des plus importants foyers français de tourneurs de bois, spécialisés notamment dans la facture d'instruments à vent. Les Hotteterre illustrèrent d'une manière particulièrement brillante cette industrie locale. Ils ne se contentèrent pas de fabriquer flûtes, bassons, hautbois et musettes : ils jouèrent en virtuose de ces instruments. Les plus habiles d'entre eux s'installèrent à Paris et appartinrent à la musique du Roi, tout en effectuant de nombreux séjours dans leur pays natal, où des maisons et des terres leur appartenaient.

Jean-Noël II ayant aussi reçu en héritage de son père la maison de la rue Grande-Fontaine à Saint-Germain-en-Laye, il en tire un loyer annuel de 200 livres (6) : c'est Adrien Balleux, rôtisseur à Paris, qui l'habite.

Il touche également sa part des locations de la maison de Montreuil, et surtout de celle de l'avenue de Saint-Cloud à Versailles. Entre 1713 et 1722, le rapport en a été de 8400 livres, dont 525 reviennent à Jean-Noël (7). Cet acte nous montre la brusque dépréciation des logements à Versailles, du jour où le jeune Louis XV décide d'abandonner la ville pour s'installer à Paris. « Attendu l'absence de ladite Cour qui se serait retirée dudit Versailles avec sa Majesté a présent régnante », les Marchand, au lieu de recevoir leurs 2212 livres accoutumées, ne peuvent plus en obtenir que 450 ! Heureusement, le Roi reviendra au Château à partir de 1722.

(1) Arch. dép. S.-et-O., Baillage de Versailles : 1712, 7 juin ; Etude Lamy : 1712, 27 septembre.

(2) Arch. dép. S.-et-O., Baillage de Versailles : 1713, 21 mars ; Etude Lamy : 1713, 31 mai.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1713, 9 ou 10 novembre. L'acte est perdu.

(4) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1714, 10 février ; 1715, 28 janvier.

(5) Thoinan, *Les Hotteterre*, 1894.

(6) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1715, 14 mars.

(7) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1722, 20 février.

Comme tout bon bourgeois, il a souscrit à des rentes sur la Ville de Paris, et ces placements lui rapportent également (1).

Mais, puisqu'il est dit *musicien*, que reçoit-il à cet effet ? Quel est son titre ? Est-il même en fonction chez le Roi, en remplacement de son père ? Les offices de Jean-Noël I semblent plutôt échoir à son frère qu'à son fils. Alors, il a peut-être hérité d'une des nombreuses charges aux mains des Hotteterre, oncles et cousins maternels. A moins qu'il n'enseigne tout simplement la musique en ville. Notons qu'il n'est jamais désigné autrement que *musicien* tout court, et non officier ou ordinaire de la musique du Roi.

S'il se fait appeler « bourgeois de Versailles », c'est qu'il y réside. Pas avec sa belle-mère en tout cas, car en 1715 il est « demeurant en la maison du sieur de Varennes, rue Dauphine à Versailles » (2). Ce qui ne l'empêche pas d'habiter en 1722 « à Paris rue Mazarine, paroisse St-Sulpice, faubourg St-Germain-des-Prez » (3). Il vit encore dans la capitale le 14 décembre 1727, ainsi que nous le confirme sa présence à l'inhumation à Saint-Merry de son oncle, le hautboïste Nicolas Hotteterre (4). Là aussi, il est dit « musicien ». Puis nous perdons sa trace.

Mais N. Mauger, qui, à la suite de Thoinan, effectue des recherches approfondies sur les Hotteterre (5), assure que notre Jean-Noël portait le titre de « timbalier de la Reine d'Espagne ». Il épousa Marie-Jeanne Desnoyers, dont il eut deux enfants : Denis-Sébastien et Marie-Jeanne-Madeleine qui vivait à Sérez et se maria, le 21 février 1757, avec Martin Buffet ; elle mourut à soixante-quatorze ans, le 7 germinal an IV de la République. Jean-Noël était décédé à l'époque du mariage de sa fille, mais il vivait encore en 1740, puisqu'il est présent à l'inventaire des biens de son demi-frère Guillaume (6), et qui plus est, on le nomme tuteur de ses neveux : ce qui prouve qu'il demeurait toujours à Versailles ou Paris à la fin de sa vie, en tout cas une partie de l'année. Dans cet acte, on l'appelle « officier de la Reine d'Espagne ».

***

On est mieux renseigné sur la carrière de son cadet et demi-frère Guillaume (1694-1738).

Organiste à la paroisse Notre-Dame, où il succède à son père, il obtient,

(1) Arch. nat., Min. centr. XLVI : 1714, 17, 20, 21, 27 février, 11 décembre ; 1715, 5 février, 2 mars, 5 et 27 septembre.

(2) Arch. nat., Min. centr. XLVI : 1715, 2 mars.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1722, 20 février.

(4) Arch. nat., O¹ 883, nº 89-90.

(5) *Les Hotteterre*, 1912, p. 39.

(6) Cf. plus loin.

à dix-huit ans, des appointements de 250 livres, tandis que le facteur Tribuot, qui a charge de l'instrument, propose un devis de réparation qui est approuvé (1). Mais, ayant atteint sa majorité (vingt-cinq ans), Guillaume estime qu'il est en droit d'exiger du Curé une rétribution analogue à celle qui était versée à son père : soit 300 livres. « La Compagnie a accordé ceste grace » (2). Pendant qu'il y est, pourquoi ne pas solliciter une gratification (quelque service extraordinaire peut-être) ? Elle est obtenue (3).

Il faudra bientôt attirer l'attention des marguilliers sur le fait que l'orgue n'est pas suffisamment entretenu : le facteur devrait venir plus souvent. Le clergé en convient et alloue à l'organier 110 livres annuelles au lieu de 75, à condition qu'il se rende douze fois l'an à Versailles pour accorder l'instrument (Toussaint, Noël, Pâques, Pentecôte, Ascension, Saint-Sacrement et les cinq fêtes de la Vierge), le « repasser » à fond une fois par an et payer les personnes dont il a besoin pour l'aider. Heureuse époque !... (4).

La paroisse est satisfaite de son organiste, puisqu'elle lui verse, en 1729, une gratification exceptionnelle (5). Le musicien est secondé par un serpent, qui joue « à tous les offices des dimanches et fêtes et généralement à tous les services concernant la grande œuvre » (cet instrumentiste pouvant aussi remplir les fonctions de bedeau). Deux chantres prêtent leurs voix aux cérémonies ; l'église les loge, car ils n'habitent pas toujours Versailles : en 1732, l'un vient de Vaucresson, l'autre de Bougival (6).

La montée en grade... et en gages de notre homme se poursuit favorablement ! La fabrique lui offre 125 livres d'augmentation par an à partir de juin 1733 (7). Année fatidique dans sa carrière : en effet, le fameux François Couperin vient de laisser vacant, par sa mort (12 septembre), l'un des quatre postes de la Chapelle royale. Guillaume l'obtient (29 octobre), et c'est pour lui la consécration (8). Cela vaut bien l'estime et le respect du clergé de la paroisse, concrétisés par un alignement de ses gages avec ceux qu'il reçoit au Château ! Ce qui arrive dès 1734 (9). Bien entendu,

(1) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations : 1712, 11 février et 24 mai.

(2) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations : 1719, 27 mars.

(3) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations : 1720, 5 décembre.

(4) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations : 1726, 8 juin.

(5) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations : 1729, 4 mars.

(6) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations : 1729, 27 octobre ; 1732, novembre.

(7) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Comptes : 1733-1734, chapitre V.

(8) Arch. nat., O^1 77, f° 271.

(9) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Comptes : 1733-1734, chapitre V.

les 600 livres qu'il touche désormais, pour l'une comme pour l'autre tribunes, lui font un devoir de tenir l'orgue *toute l'année* à la paroisse, tandis que, chez le Roi, sa présence est requise pendant *un quartier* seulement (trois mois), et son traitement y est grossi de nombreuses indemnités. Les distances sont ainsi préservées...

Examiner les fonctions de Marchand à la Chapelle du Château dépasserait le cadre de cette étude. Bornons-nous à citer cette phrase du *Coutumier général* : « Il y a un organiste à la chapelle qui joüe a nos offices tous les dimanches et festes chomées, sçavoir aux grandes messes, vespres, complies et saluts ; les autres jours, il ne joüe pas, si ce n'est les Jeudis au salut » (1).

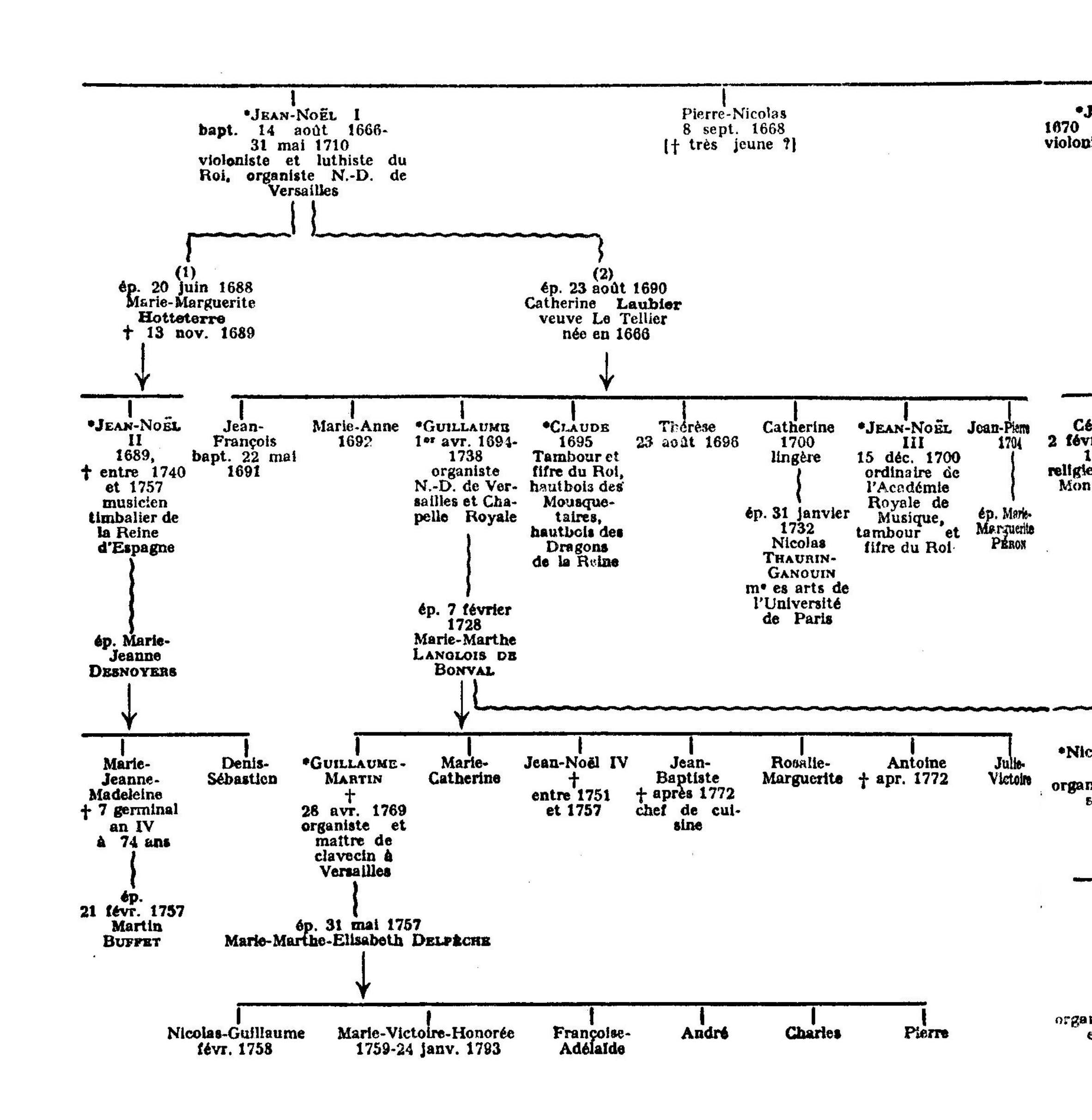
Ayant été désigné pour le quartier de janvier, ses collègues organistes, à l'heure où il accède à cette charge, s'appellent Jean-François d'Andrieu (avril), Jean Landrin (juillet) et François d'Agincourt (octobre), tandis que Charles-Hubert Gervais, Bernier et Campra se partagent la direction des psaumes et motets, sous l'autorité du grand maître, Louis Guy Guérapin de Vauréal, qui vient de remplacer l'abbé de Breteuil.

Guillaume avait épousé, le 7 février 1728 (2), Marie-Marthe Langlois de Bonval, « fille majeure de deffunt sieur Jean Langlois de Bonval, escuier, ancien officier du Roy, et de dame Marie-Marthe Berrerd ». Parmi les témoins figure Jean-Baptiste Marchand l'aîné, son oncle paternel, « organiste ordinaire de la musique du Roy ». L'épouse apporte en dot 10 650 livres, dont 6650 lui appartiennent personnellement et 4000 lui sont données par sa mère : le résultat de l'épargne de la fiancée consiste notamment en bijoux (dont un collier de perles fines de valeur) et en une maison à Sannois, vallée d'Enguyez près l'église, dont elle touche un loyer de 140 livres par an ; sa mère lui lègue une autre maison, plus importante encore, au même village de Sannois. L'époux apporte 200 livres de rente ; Catherine Laubier lui remet 400 livres et lui promet 1600 livres qu'elle lui donnera en 1734 ; il ajoute encore à la communauté 936 livres en deniers comptants et deux parts dans la maison familiale de l'avenue de Saint-Cloud, où il logera. Notons au passage que Catherine Laubier sait à peine écrire, à en juger par sa signature !

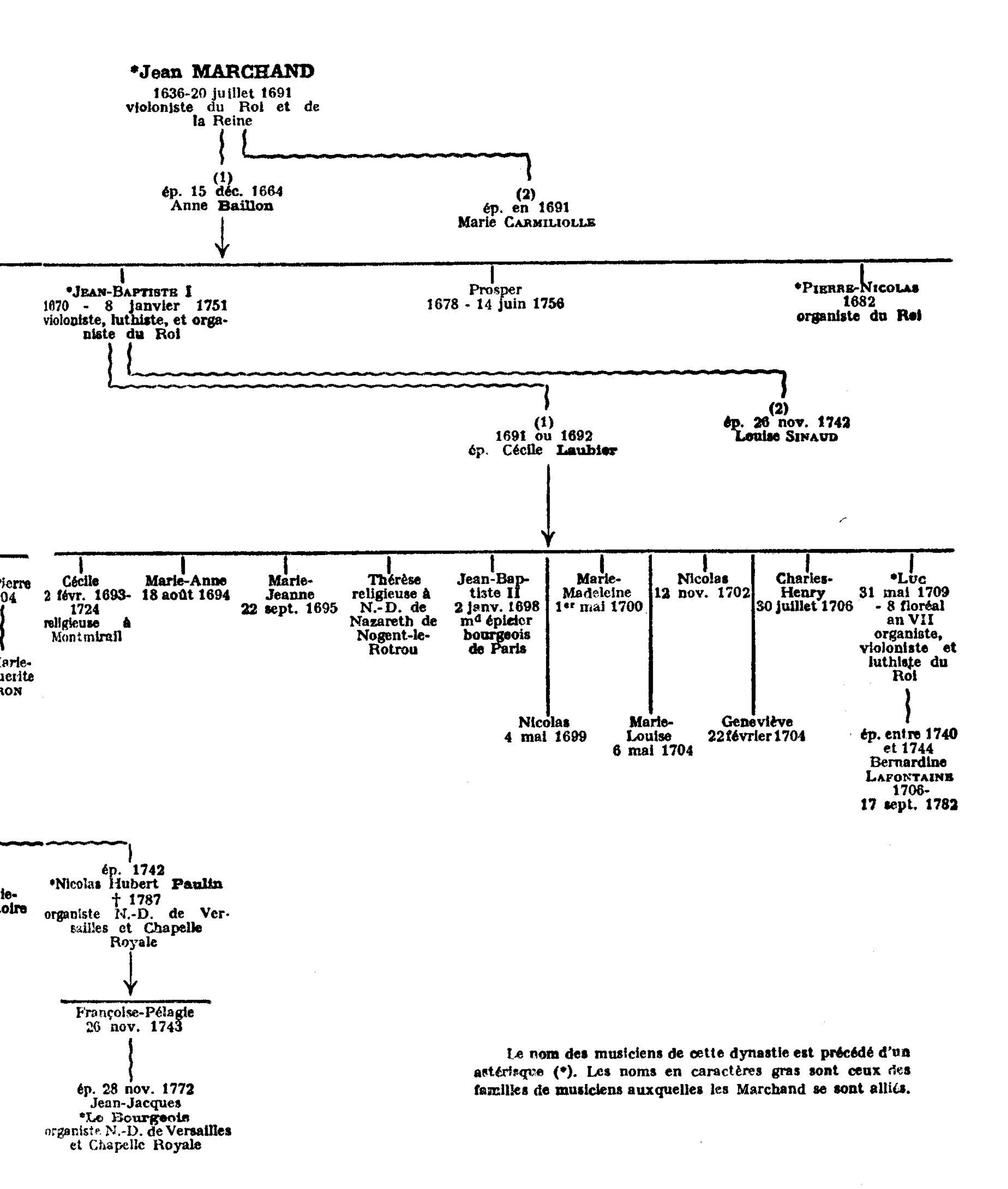
Marie-Marthe Langlois de Bonval donnera à Guillaume sept enfants : Guillaume-Martin, Marie-Catherine, Jean-Noël IV, Jean-Baptiste, Rosalie-Marguerite, Antoine et Julie-Victoire.

Hélas, lorsque Guillaume meurt, son aîné n'a que neuf ans, et il n'est pas question de lui réserver la succession de l'orgue de Notre-Dame, qui, comme nous le verrons plus loin, passera en d'autres mains, proches d'ailleurs. Cependant, c'est à la musique que se vouera Guillaume-Martin, organiste et maître de clavecin à Versailles, par tradition, mais sans avoir

(1) Bibl. nat., ms. fr. 14.453.
(2) Arch. nat., Min. centr. LXXXVIII, 503.



•Jean-Noël I
bapt. 14 août 1666-31 mai 1710
violoniste et luthiste du Roi, organiste N.-D. de Versailles
Pierre-Nicolas
8 sept. 1668
[† très jeune ?]
(1)
ép. 20 juin 1688
Marie-Marguerite Hotteterre
† 13 nov. 1689
(2)
ép. 23 août 1690
Catherine Laubier
veuve Le Tellier
née en 1666
•Jean-Noël II
1689,
† entre 1740 et 1757
musicien timbalier de la Reine d'Espagne
ép. Marie-Jeanne Desnoyers
Jean-François
bapt. 22 mai 1691
Marie-Anne
1692
•Guillaume
1er avr. 1694-1738
organiste N.-D. de Versailles et Chapelle Royale
ép. 7 février 1728
Marie-Marthe Langlois de Bonval
•Claude
1695
Tambour et fifre du Roi, hautbois des Mousquetaires, hautbois des Dragons de la Reine
Thérèse
23 août 1696
Catherine
1700
lingère
ép. 31 janvier 1732
Nicolas Thaurin-Ganouin
me es arts de l'Université de Paris
•Jean-Noël III
15 déc. 1700
ordinaire de l'Académie Royale de Musique, tambour et fifre du Roi
Jean-Pierre
1704
ép. Marie-Marguerite Péron
Marie-Jeanne-Madeleine
† 7 germinal an IV à 74 ans
ép. 21 févr. 1757
Martin Buffet
Denis-Sébastien
•Guillaume-Martin
†
28 avr. 1769
organiste et maître de clavecin à Versailles
ép. 31 mai 1757
Marie-Marthe-Elisabeth Delpèche
Marie-Catherine
Jean-Noël IV
†
entre 1751 et 1757
Jean-Baptiste
† après 1772
chef de cuisine
Rosalie-Marguerite
Antoine
† apr. 1772
Julie-Victoire
Nicolas-Guillaume
févr. 1758
Marie-Victoire-Honorée
1759-24 janv. 1793
Françoise-Adélaïde
André
Charles
Pierre



Le nom des musiciens de cette dynastie est précédé d'un astérisque (*). Les noms en caractères gras sont ceux des familles de musiciens auxquelles les Marchand se sont alliés.

accès, semble-t-il, à une charge royale ou à un poste officiel. Fut-il suppléant ou survivancier d'un organiste en titre ? C'est possible.

Le 31 mai 1757, il épouse Marie-Marthe-Elisabeth Delpêche, et demeure dans la maison de l'avenue de Saint-Cloud, dont il loue une partie à un marchand drapier (1). Vivant de leçons sans doute, il parait avoir quelque mal à subvenir aux besoins de ses six enfants : Nicolas-Guillaume (1758), Marie-Victoire-Honorée (1759), Françoise-Adélaïde, André, Charles et Pierre. C'est pourquoi sa femme tient un commerce de mercerie et mode.

Enterré à la paroisse Notre-Dame le 28 avril 1769 (2), il laisse une succession peu brillante. Au moment de sa mort, il demeurait rue Dauphine. Mais malgré la somme que représentent les fournitures de mercerie qu'utilise sa veuve, malgré le clavecin à ravallement sur son pied de bois de chêne peint en vert (160 livres) et malgré les 60 livres qu'il venait de recevoir en payement des leçons de clavecin qu'il donna jusqu'au jour de sa dernière maladie, le musicien doit beaucoup d'argent, notamment 250 livres à Henry Hemts, son facteur de clavecin, et un total de près de 10 000 livres à toutes sortes de fournisseurs (3)...

Nous avons retrouvé trace d'un seul de ses enfants : Marie-Victoire-Honorée, qui, recueillie par l'organiste Jean-Jacques Le Bourgeois, son oncle (ou plus exactement le mari de sa belle-tante !), décéda chez celui-ci « l'an deuxième de la République, vingt-quatrième jour du premier mois » à sept heures du matin, âgée de trente-trois ans et demi (4) : ce qui prouve que le remariage de Marie-Marthe Langlois de Bonval ne provoqua pas de scission dans la famille Marchand. Guillaume-Martin parait avoir été le seul à s'adonner à la musique. Son frère, Jean-Noël, quitta Versailles le 15 mars 1751 pour s'engager dans le régiment Rohan-Rochefort : c'est en tout cas ce que certifie Ducroc, ordinaire de la musique du Roi. N'ayant toujours aucune nouvelle de lui en 1757, la famille présume qu'il est mort à l'armée (5). Quant à Jean-Baptiste, il est chef de cuisine chez Monsieur Foulon et il demeure rue de la Pompe à Versailles (6).

Donc, Guillaume meurt en 1738. Mais ce n'est que deux ans plus tard que sa veuve fait procéder à l'inventaire des biens de la communauté (7). Elle désigne Jean-Noël II, son beau-frère, « officier de la Reine d'Espagne », comme tuteur de ses sept enfants mineurs. Le logement de l'avenue de Saint-Cloud nous est décrit par le détail. Intérieur qui dénote non la richesse, mais une certaine aisance. Sur le plan professionnel, nous

(1) Arch. dép. S.-et-O., Etude Ducro : 1757, 30 juillet.
(2) Arch. dép. S.-et-O., Registres de Notre-Dame, Etat civil.
(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Roux-Rauland : 1769, 6 mai.
(4) Arch. dép. S.-et-O., Registres de la Municipalité de Versailles, Etat civil.
(5) Arch. dép. S.-et-O., Etude Ducro : 1757, 3 septembre.
(6) Arch. dép. S.-et-O., Etude Roux-Rauland : 1769, 6 mai.
(7) Arch. nat., Min. centr. XCVII, 281 : 1740, 20 avril.

avons relevé, dans une salle ayant vue sur la rue, « un clavecin garny de ses touches d'ebenne et d'yvoire, sur son pied de bois verny et doré peint en vert » : très bel instrument prisé 300 livres ; à côté, une petite épinette de noyer, estimée 18 livres ; dans le petit cabinet voisin, « un manicordion garny de ses touches d'yvoire et ebene dans sa boete de noyer ; un violon avec son archet, prisé 60 livres ». Retenons encore, outre les cinquante volumes de livres in-douze reliés en veau « traittans tant histoire sacrée que profane », « 22 volumes de livres de musique gravez reliez en veau ; 20 autres livres aussi de musique en feuilles » (130 livres). La maison est décorée de vingt estampes et vingt-trois tableaux, dont trois portraits de famille, et la veuve semble faire cas d'« une Pendulle faitte par Raviglois, horloger à Paris, dans sa boete, pied et chapiteau de marqueterie, garnis de ses glaces et renommés et agrements de cuivre en coulleur » (120 livres). Enfin sont évalués vaisselle d'argent et bijoux, notamment une bague de 100 livres et une montre « faitte par Lacroix, horloger du Roy, a Versailles ». La nomenclature des papiers de la communauté nous dévoile les tractations financières auxquelles dut se livrer Guillaume (ventes de maisons, partage de succession, constitutions, actions de la Compagnie des Indes), les nombreux loyers et fermages qui le faisaient vivre en partie (Versailles, Saint-Cyr, Sannois). Enfin, cet inventaire nous livre les noms de deux illustres élèves du musicien et de son facteur de clavecin : « 96 livres dus par M. le prince de Chalais, pour quatre mois de lecons a lui données par led. S. Marchand... 16 livres par Mme la duchesse de Rochechouart pour lecons, et 36 livres par le nommé Bourdet, facteur de clavecin, sans billet ».

Cette mise au net de la situation financière familiale ne laisse-t-elle pas percer certains projets de la part de la veuve Marchand ? Celle-ci a vu, à la Chapelle royale, Calvière remplacer Guillaume (probablement avec l'assentiment de ce dernier) (1). Mais, en revanche, la succession reste vacante à Notre-Dame. Il s'agit, pour la veuve Marchand, de préserver à tout prix les droits de sa famille sur une tribune où elle a trouvé accès dès l'érection de l'église. Une mesure transitoire consistera à nommer à ce poste le sieur Royer (était-il déjà suppléant de Guillaume ?) ; et il est entendu que sur ses 600 livres de traitement, le curé en prélèvera 200 pour la veuve Marchand. Prévoit-on la mort imminente du pauvre Royer ? C'est alors que Marie-Marthe Langlois de Bonval décide d'épouser l'organiste Nicolas-Hubert Paulin : Parisien, il est fils de Frédéric-Hubert Paulin, maître de musique de Saint-Honoré, paroisse sur laquelle il habite. Le contrat est passé à Versailles le 6 septembre 1742 (2) en présence de Jean Landrin, organiste du Roi (dont l'appui n'est pas à négliger pour l'ave-

(1) Bibl. Opéra, Fiches Thoinan, Rés. 729 (Arch. nat. O^1 83, f° 5) : 1739, 6 janvier.

(2) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy.

nir !). Paulin accepte de prendre en charge les sept enfants Marchand et de les élever aux dépens de la communauté. Le mariage religieux est célébré le 18 septembre à la paroisse. Sur le registre, Paulin est d'ores et déjà désigné comme organiste de Notre-Dame, ce qui prouverait que Royer est âgé ou malade. Jean Landrin assiste à la cérémonie, ainsi que Louis Pétillion, ordinaire de la musique du Roi (1). Dès les premiers jours de 1743, Royer meurt. Le 13 février, Paulin est nommé officiellement à sa place, aux gages de 600 livres, la pension de 200 livres de la veuve Marchand, désormais sa femme, étant supprimée (2). Dorénavant, et jusqu'à la veille de la Révolution, le nom de Paulin s'inscrira régulièrement sur les registres de Notre-Dame.

Mais, cette tribune de Notre-Dame constituant bien souvent une sorte de tremplin vers la Chapelle royale, Paulin songea certainement, dès son arrivée à Versailles, au moyen d'y accéder. Il est même probable que la dame Langlois de Bonval s'assura d'une succession éventuelle auprès de Calvière, en reconnaissance de la place de Guillaume Marchand dont ce dernier avait hérité. Calvière accéda à cette demande, puisqu'à sa mort, Paulin le remplaça au Château : le brevet de retenue est du 21 avril 1755 (3). Il est possible que, bien avant cette date, Paulin ait suppléé Calvière chez le Roi, car un acte notarié de 1748 le désigne déjà comme « organiste de la Chapelle du Roi » (4).

Paulin jouit, à Notre-Dame, de la considération des marguilliers, qui lui allouent 200 livres (1757, 1758) ou 150 livres (1760 à 1767) de gratification annuelle. Il a auprès de lui trois ou quatre chantres et deux serpents, qui ne donnent pas toujours satisfaction : en 1764 par exemple, où il leur est reproché d'arriver en retard aux offices et de fréquenter cabarets et auberges en surplis ou soutanes ! Le 9 décembre 1766, il obtient un marché avec Clicquot pour la réparation de son orgue : 7000 livres payables en six années. A partir de juillet 1767, on lui augmente ses appointements de 200 livres (soit 800 livres), mais toute gratification sera désormais supprimée. Tandis que son instrument continue à être amélioré par Clicquot (1768), il songe à sa succession. Ici apparaîtra, une fois de plus, la constante préoccupation des musiciens de l'ancien régime de conserver dans une même famille une charge, quitte à ce qu'elle se transmette par les femmes (5) :

1771, lundi 8 juillet

« Il a été unanimement arreté que le Sr Bourgeois succederoit à Mr Paulin pour toucher de l'orgue dans lad. paroisse, apres son deceds, toutes fois et a condition

(1) Arch. dép. S.-et-O., Registres de Notre-Dame, Etat-civil.

(2) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations.

(3) Bibl. Opéra, Fiches Thoinan, Rés. 729 (Arch. nat. O[1] 99, f° 112).

(4) Arch. dép. S.-et-O., Etude Roux-Rauland : 1748, 25 mai.

(5) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations.

qu'il épouseroit la fille dud. S. Paulin. Led. S. Paulin ayant requis de l'Assemblée cette survivance en faveur dud. S. Bourgeois, ce que lad. assemblée a bien voulu lui accorder, en consideration des services qu'il a rendus à lad. paroisse, desquels l'assemblée est satisfaite, s'obligeant, led. S. Paulin présent, de continuer son service à l'église comme il l'a fait par le passé ».

Si Paulin prévoit l'avenir, c'est que sa santé est touchée, comme en témoignent la signature tremblante qu'il appose au bas de l'acte, et la demande qu'il fait, le 28 décembre, d'une avance de 600 livres « pour remplir les engagemens que la maladie qu'il vient d'essuyer lui a fait contracter » : somme qu'il promet de rembourser à raison de 50 livres par quartier (1).

Françoise-Pélagie, fille de Paulin et de M.-M. Langlois de Bonval, était née le 26 novembre 1743 (2). A l'instant où elle fête ses vingt-neuf ans (28 novembre 1772), elle épouse donc l'organiste Jean-Jacques Le Bourgeois (ou Bourgeois), en présence de ses parents et de ses demi-frères, Antoine-Jean et Jean-Baptiste Marchand (3). Mais Paulin se rétablit et reprend ses claviers. Il demande à la paroisse de le décharger des 72 livres qu'il retire chaque année de son traitement pour les donner à son souffleur, attendu « l'augmentation des denrées necessaires à la vie ». Les marguilliers accèdent à son désir, « a condition que lui ou le Sr Bourgeois, qui a l'esperance de lui succeder, toucheront en personne l'orgue tous les dimanches et grandes fêtes » (4). Faut-il en déduire qu'ils se faisaient souvent remplacer ? Cependant, les forces de Paulin déclinent à nouveau, et en 1782 il s'occupe de sa succession à la Chapelle du Château, où, bien entendu, son gendre prendra sa place, en survivance d'abord (1782), puis en titre (1783). Le Bourgeois partagera l'année avec Armand-Louis ou Pierre-Louis Couperin, son fils, puis, de 1790 à 1792, avec Séjan (5). Paulin paraît être mort au début de 1787, et le 27 août, les marguilliers promettent à Le Bourgeois de lui payer les 800 livres annuelles qui avait été attribuées à son beau-père.

Ainsi, par un habile jeu d'alliances, les deux tribunes d'orgue officielles de Versailles restèrent-elles entre les mains de la famille Marchand, jusqu'à la Révolution.



Claude, de un an seulement son cadet, laisse sur les registres et chez les notaires moins de traces que Guillaume. Voici cependant les quelques signes de vie qu'il nous donne.

(1) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations.
(2) Arch. dép. S.-et-O., Registres de Notre-Dame, Etat civil.
(3) Arch. dép. S.-et-O., Registres de Notre-Dame, Etat civil.
(4) Versailles, Arch. paroissiales, Registres de Notre-Dame, Délibérations.
(5) Arch. nat., O[1] 842.

Reçu comme enfant de chœur à la Sainte-Chapelle, le 29 décembre 1706, il ne paraît pas avoir donné grande satisfaction, car, le 10 juillet 1709, la Compagnie décide que, étant « d'une santé délicate et d'une voix faible, il sera rendu à sa mère, sans récompense » (1).

Lui aussi a reçu en héritage un sens des affaires qui ne tarde pas à se manifester. Un procès-verbal daté du 5 décembre 1711 (2) nous dévoile en effet qu'un certain garnement du nom de Salmon, fils d'un garde de la porte du Roi, a volé à son père une épée d'argent et l'a vendue 25 livres à Claude Marchand (15 ans) et son frère aîné et complice (Guillaume sans doute). Les enfants Marchand recèdent aussitôt l'objet (avec profit sûrement) à un officier des troupes qui passait par là. Mais celui-ci est parti en campagne, et il faudra attendre son retour pour tirer au clair ce petit trafic !

Ce goût des armes prend un tour plus sérieux quelques années plus tard, et c'est bel et bien au régiment que nous retrouvons Claude, qui, associant Mars et Euterpe, s'engage comme hautbois des Dragons de la Reine, séjournant en garnison en Alsace ou ailleurs. Lorsqu'il est au repos à Versailles, il en profite pour reparler affaire et traiter avec son demi-frère Jean-Noël II, qui vient de s'installer à Ivry-la-Chaussée. Il lui vend sa portion de la maison de l'avenue de Saint-Cloud, ce qui lui procure 1500 livres (3).

Nul doute qu'il ne guette la vacance d'une place à la musique royale, et il se peut qu'il ait été déçu de ne pas être choisi pour succéder, en 1720 et 1723, à son allié Jean Hotteterre dans les différentes charges qu'il possédait à l'Écurie. Mais l'occasion ne se fait pas attendre, et la mort de son oncle Jean Laubier libère un poste de tambour et fifre de l'Écurie que le Roi lui destine (4). Sa fiche d'engagement indique qu'il vit tantôt à Paris, tantôt à Lyon, chez l'habitant (5) ; « Claude Marchand, tambour et fifre de l'Écurie, rue St Denis chez Mr Besancon, marchand de fer, vis a vis les filles Dieu, et a Lyon vis a vis la Comedie, chez Mr Piqué, architecte : brevet par la mort de Jean Laubier du 13 may 1723 ; lettres de retenue du 30 dud. ; serment du 6 juin ; registrées au bureau le 7 dud. ».

Signalons que les charges de tambours et fifres de la Maison du Roi se disaient aussi bien « de la Chambre » que « de l'Écurie », servant autant l'une et l'autre institutions. Mais, comme le précisent plusieurs Etats de la France, l'archaïque dénomination de « Fifres » désignait en réalité des joueurs de hautbois.

Et, par l'imagination, nous voyons déjà Claude participant avec

(1) Brenet (Michel), *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle*, 1910, pp. 271-272.
(2) Arch. dép. S.-et-O., Baillage de Versailles.
(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1720, 20 octobre.
(4) Arch. nat., O[1] 67, f° 346 : 1723, 30 mai.
(5) Arch. nat., O[1] 872, n° 36.

ses collègues au faste des cérémonies de la réception des Chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit en juin 1724, avec son superbe habit neuf, et au service à la mémoire du Roi d'Espagne à Notre-Dame de Paris, puis suivant la Cour à Chantilly et Fontainebleau. Mais attention : une pièce jointe au dossier opère une discrimination entre ceux qui *servent* réellement et ceux qui se font remplacer. Sur huit titulaires, trois seulement remplissent les devoirs de leur charge. Claude, lui, délègue ses pouvoirs au hautboïste Desjardins, de la Chapelle du Roi (1). Est-il trop jeune pour exercer ? Non, puisqu'il a vingt-huit ans. Serait-il absent de la capitale ? Un an après sa nomination, voilà qui serait regrettable ! Sa compétence est-elle mise en doute ?...

Il existe certainement un arrangement financier entre les deux compères. Mais l'entente ne parait pas régner malgré tout, car lors du déplacement de la Cour à Fontainebleau en 1734, un incident se produit : « M. Desjardins dit Fanchon, l'un des tambours et fifres de la chambre et écurie du Roy, estoit gris le dimanche 17 octobre, jour des pains benits du Roy, au point que tout le monde s'en est aperçu et qu'il a eu du bruit avec M. Claude Marchand, un de ses camarades »... (2). Le long rapport qui suit nous édifie peu quant aux conséquences artistiques de ces remplacements hâtifs et hasardeux et à la tenue de ces musiciens de l'Écurie, digne de la soldatesque !

Claude semble avoir été, avant tout, attiré par l'armée. D'ailleurs, un Etat de 1738 le désigne comme hautbois de la deuxième compagnie des Mousquetaires, aux côtés encore d'un Nicolas Desjardins (3). Officier de la musique royale, il le restera, en titre du moins, jusqu'au 19 juin 1745 (4), date à laquelle il démissionne, transmettant sa charge de tambour et fifre de la Chambre et Écurie à François Quanté.



De Jean-Noël III, nous savons peu de choses. Né le 15 décembre 1700, confié à la garde de sa mère, il vit avec elle à Versailles jusqu'au jour où celle-ci se remarie (1718) : troisièmes épousailles, cette fois avec Martin du Perron, officier du Roi, demeurant à Val-Martin, paroisse Saint-Nom-la-Bretèche (5). Il la suit dans son nouveau foyer de Val-Martin. Devenu majeur, il prétend veiller de près à ses affaires ; la gestion de sa mère ne lui donnant pas satisfaction, il va jusqu'à porter plainte contre elle en ce qui concerne la répartition de la pension que le Roi continue à verser

(1) Arch. nat., O[1] 953, n° 87 ; O[1] 878, n° 93 et 392 : 1724.
(2) Arch. nat., O[1] 878, n° 325 : 1734.
(3) Arch. nat., Z[1a] 507 : 1738.
(4) Bibl. Opéra, Fiches Thoinan, Rés. 729 (O[1] 89, f° 237).
(5) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1718, 24 mars.

à la veuve Marchand. Jean-Noël est ici dénommé « ordinaire de l'Académie royale de musique » (1). Depuis quand faisait-il partie de l'orchestre de l'Opéra ? Nous l'ignorons. Autre débat la même année, à propos des recettes et dépenses des immeubles de la famille (2).

Car rien ne doit être négligé par un jeune homme de vingt-cinq ans qui doit tenir disponible un capital d'une certaine importance pour l'acquisition du premier poste à pourvoir chez le Roi. L'occasion ne se fait pas attendre. Jean Simonnet-Desjardins, qui est peut-être le fameux remplaçant de Claude Marchand (mais attention : les Desjardins sont légion à l'Écurie !), meurt le 22 mai 1725 à soixante-huit ans (3), laissant vaccante une charge de tambour et fifre de la Chambre et Écurie dont Jean-Noël III devient l'heureux titulaire. Son brevet date du 28 mai 1725, ses lettres de retenue du 1er juin ; il prête serment le 3 (4). Le trésorier des Écuries se souvient alors que durant les derniers mois de la vie de Jean Laubier, celui-ci, malade sans doute, a demandé à Jean-Noël III de servir à sa place : ce qu'il a accepté, remplissant cette fonction du 1er janvier 1722 au 6 juin 1723 (5), jour de la prestation du serment du successeur... qui n'est autre que Claude Marchand ! Alors, dira-t-on, pourquoi n'avoir pas engagé tout de suite Jean-Noël, qui venait de faire ses preuves ? Une seule explication, à notre avis : celle du droit d'aînesse, impératif en une société soucieuse de hiérarchie. Nos deux frères vont donc désormais se trouver côte à côte sur les listes des Etats des tambours et fifres de l'Écurie et de la Chambre... quitte à ne pas se rencontrer sur les estrades dans l'exercice de leurs fonctions. Mais chacun de son côté touche le revenu annuel de sa charge, soit 120 livres (6).

Puisque Jean-Noël III est le seul représentant de cette famille qualifié d'« ordinaire de l'Académie Royale de musique », nous sommes tout naturellement tenté de lui attribuer le recueil non daté de dix-sept pages, paru dans la deuxième moitié du XVIIIe s. sous le titre : *Six Suites d'Airs en Duo pour le Tamborin, dédiées à Monsieur de Gourgue... Par Mr Marchand, écuyer ordinaire de l'Académie royalle de musique*, 1re œuvre. *Ces duo se peuvent exécuter sur la vielle, la musette, flûte traversière, haubois, par dessus de viole et autres instrumens... A Paris, chés l'Auteur, rue St Honoré, chés un Plumasier à la Croix de Lorraine* (7). Cependant, ce volume porte une signature manuscrite : celle-ci semble devoir être lue *Le Marchand...* ce qui rend l'attribution de cette musique problématique. Dans la préface,

(1) Arch. nat., V3 67 : 1725, 13 janvier et 10 mars.

(2) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1725, 2 mars.

(3) Il habitait à Paris, Hôtel des Mousquetaires, rue Charenton. Arch. nat., O1 883, no 52-54.

(4) Arch. nat., O1 69, fo 169 et O1 872, no 36.

(5) Arch. nat., O1 69, fo 180 : 1725, 17 juin.

(6) Arch. nat., KK 226, fo 252 à 269 : 1728.

(7) Bibl. Cons. Paris, A 35.473.

l'auteur écrit à son dédicataire : « Vous connoissés la plupart des airs qui composent ces Duo. La bonté que vous avés ëue de les honorer de votre approbation, en me les entendant exécuter, m'a déterminé à les mettre au jour »... Cet instrumentiste a-t-il publié là des pièces de sa façon, ou s'est-il contenté d'« arranger » des pages célèbres qu'il se plaisait à interpréter ? Il s'agit de suites en quatre ou cinq parties, où alternent des airs (air marqué, air doux, air gay et gracieux), des danses (menuet, gigue, tambourin) et des mouvements de musique pure, d'appellation française (légèrement) ou italienne (allegretto). D'une écriture assez brillante et percutante, « alla Scarlatti », elles utilisent des thèmes très rythmiques, font appel aux canons, au dispositif inversé dans les deuxièmes volets, et emploient fréquemment les triolets, souvent superposés à une mesure binaire. L'ornementation est sobre, se réduisant à deux types d'agréments.

Jean-Noël III aurait-il vécu plus de quatre-vingts ans ? Un brevet du 21 juin 1781 nous informe qu'une charge de tambour et fifre de la Chambre et Écurie a été attribuée à Eugène Ferdinand Viault, « par le décès du nommé Marchand » (1). Là encore, tenons-nous en aux hypothèses.



Reste Jean-Pierre, né en 1704, demeurant, lui aussi, auprès de sa mère remariée à Val-Martin. Aucun document ne permet d'affirmer, jusqu'ici, qu'il se soit consacré à la musique. Il vivait encore en 1727 (2). Le Jean-Pierre Marchand, bourgeois de Versailles, qui assistait, le 18 septembre 1782, à la sépulture de la femme de Luc Marchand, serait-il ce dernier fils de Jean-Noël I ? Auquel cas il serait mort à plus de soixante-dix-huit ans !

Les documents restent pour l'instant muets en ce qui concerne l'activité des filles de cette famille, et leurs alliances éventuelles avec des musiciens. Nous savons qu'elles vivaient encore toutes les trois en 1718 (3). Catherine sera mise, à sa majorité, en apprentissage à Paris, où elle demeure rue Saint-Honoré : elle se destine au métier de lingère (4). Mariée tardivement, le 31 janvier 1732 (5), elle épouse Nicolas Thaurin Ganouin, maître es arts de l'Université de Paris. Elle vivait toujours en 1735.

(A suivre)

Marcelle BENOIT

(1) Bibl. Opéra, Fiches Thoinan, Rés. 729 (O[1] 123, f° 280).

(2) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1727, 15 février.

(3) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1718, 10 février.

(4) Arch. dép. S.-et-O., Etude Lamy : 1725, 26 mai.

(5) Arch. dép. S.-et-O., Etude Brisset-Bruneau. Le contrat a disparu des minutes du notaire ; mais c'est dans le libellé d'un acte postérieur (Inventaire après décès de son frère Guillaume : 1740, 20 avril ; cf. plus loin) que nous apprenons, par la mention d'une Constitution du 22 mai 1735, le nom de son mari.

L'ŒUVRE DE CLAVECIN DE D'AGINCOUR

par Huguette DREYFUS

Jacques-André-François d'Agincour, né à Rouen en 1684, acquiert sa première formation musicale à la maîtrise de la Cathédrale de cette ville. On pense qu'il travailla avec l'organiste Jacques Boyvin, avant de se rendre à Paris où il devient le disciple de Lebègue. En 1701, il prend la succession de Pitais à l'orgue de Sainte-Madeleine-en-la-Cité et assure ses fonctions jusqu'au 12 septembre 1706. Après la mort de Jacques Boyvin il est nommé, sur concours, organiste de la Cathédrale de Rouen, le 25 août de cette même année, et cumule ce poste important avec celui de l'Abbaye royale de Saint-Ouen.

Le 13 janvier 1714, il obtient un Brevet d'organiste de la Chapelle du Roy pour le quartier d'octobre. Enfin, en 1726, il devient titulaire de l'orgue de Saint-Jean de Rouen.

Il meurt à Rouen le 30 avril 1758 (1).

Organiste et maître de clavecin réputé, nous ne connaissons de son œuvre d'orgue que les pièces copiées par le Père Pingré (2). En revanche, il apporta un soin particulier à la publication de son livre de clavecin. Cette œuvre, dédiée à la Reine, parut en 1733 avec un Privilège du Roy, accordé le 30 janvier et enregistré le 1er février.

A cette époque (1733), Fr. Couperin avait déjà publié ses quatre livres et Rameau trois livres de pièces de clavecin.

Dans sa préface, d'Agincour nous apprend que seule l'impossibilité de s'éloigner de Rouen assez longtemps pour surveiller le graveur l'avait empêché de faire paraître quelques-uns de ses ouvrages. Ses nombreuses occupations et ses élèves s'opposaient à une absence prolongée. Il espère qu'un accueil favorable l'engagera à publier un second livre auquel il travaille, mais, malheureusement, nous n'avons aucune trace de ce volume.

Au passage, relevons cet hommage rendu à François Couperin :

(1) Cf. Etudes Normandes N° 51, 1955 : *François d'Agincour*, par Ludovic Panel.

(2) Pièces d'orgue de F. d'Agincour. Editions musicales de la Schola Cantorum (Orgue et Liturgie, N° 31).

« Je n'ay rien changé aux agrémens n'y à la manière de touchér, » de celle que Monsieur Couperin a si bien designée et caractérisée, et » dont presque touttes les personnes de l'Art font usage ».

Il signale enfin la nouveauté de la dernière composition de son ouvrage, *La Moderne* (c'est en réalité l'avant-dernière).

Quarante-et-une pièces, groupées en quatre « ordres », nous sont proposées.

L'utilisation de l'« ordre » offre un nouveau témoignage de l'admiration que d'Agincour portait à Couperin.

Le premier ordre, en *ré* mineur, contient onze pièces dont trois en *ré* majeur. Le deuxième ordre, en *fa* majeur, est le plus court avec sept pièces. Le troisième, en *ré* majeur, nous en propose onze. Le quatrième se compose de douze pièces : la première et la dixième en *mi* mineur, les autres en *mi* majeur.

A l'exclusion d'une courante et de trois menuets, chaque morceau porte un nom, soit commun soit propre.
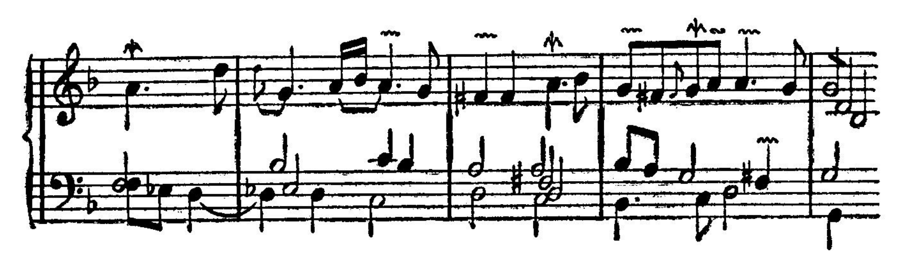
Les titres de danse sont plus nombreux dans le premier ordre que dans les suivants (6 contre 2 dans le deuxième ordre, 1 dans le troisième et 3 dans le quatrième). Toutefois, chaque ordre se termine par une danse.

Ce délaissement partiel de la danse se retrouve chez Couperin après son premier livre de clavecin.

D'Agincour adopte principalement la division en deux reprises (21 pièces) ou la forme rondeau (16). Seuls, quatre morceaux comportent plusieurs parties.

Dans la division binaire, le schéma tonique-dominante, dominante-tonique est le plus souvent employé (12 fois). Mais on trouve également tonique-dominante, tonique-tonique (4 fois), tonique-dominante, relatif-tonique (4 fois) et tonique-relatif, relatif-tonique (1 fois).
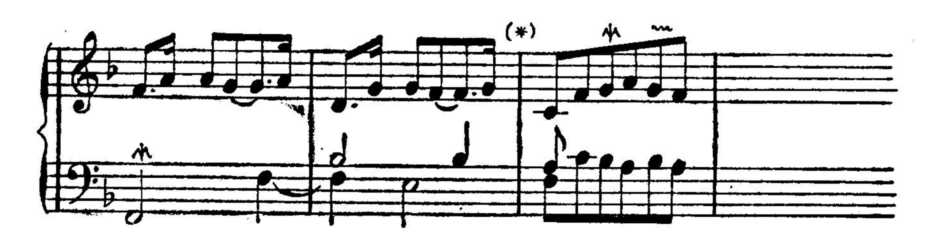
Les pièces en rondeau exposent généralement après le refrain à la tonique un couplet à la dominante et un autre au relatif. Parfois, de nombreuses modulations évoluent à l'intérieur d'un couplet. Le second couplet du *Précieux* :



nous fait habilement passer de *fa* majeur à *sol* mineur.

La chaconne *La Sonning* tire son intérêt de la variété rythmique, mélodique ou polyphonique de ses dix couplets. Neuf d'entre eux sont
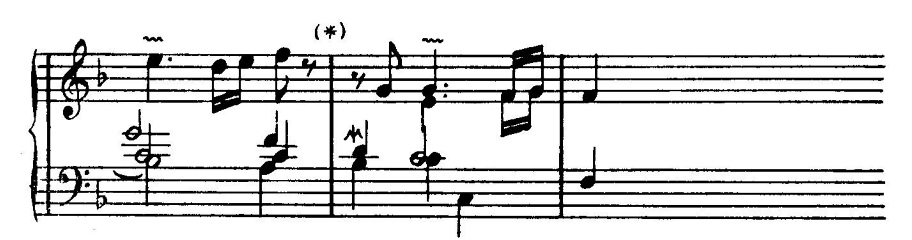
à la tonique et modulent plus ou moins. On remarquera la modulation tronquée au début du deuxième couplet (*). Après avoir fait présager la tonalité de *ré* mineur, d'Agincour l'évite et nous laisse en *fa* majeur.



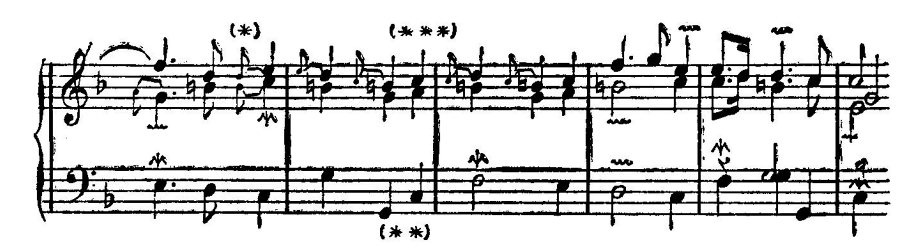
Le dixième couplet de cette même *Sonning* comporte une harmonie rendue intéressante par le jeu des arpèges brisés et des retards.

L'auteur affectionne l'écriture à deux voix qui caractérise douze morceaux ; une « petite reprise » termine dix-sept compositions du livre.
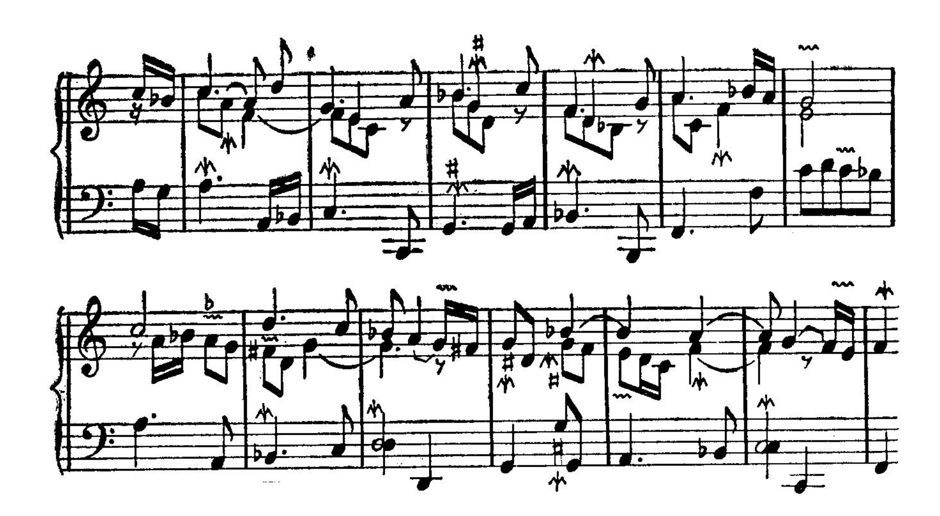
Les cadences sont toujours de type luthé. L'utilisation de nombreux retards, les arpèges brisés qui donnent le sens du mouvement procèdent eux aussi du style du luth. Notons une cadence des *Deux Cousines*, amenée mélodiquement à la main droite par une septième coupée de silences (*) :



Cette même pièce fait appel aux triolets et à la double appoggiature (*), assez rarement utilisés. On voit aussi dans cet exemple une septième en trois notes à la main gauche (**) et un accord creux inattendu (***) :
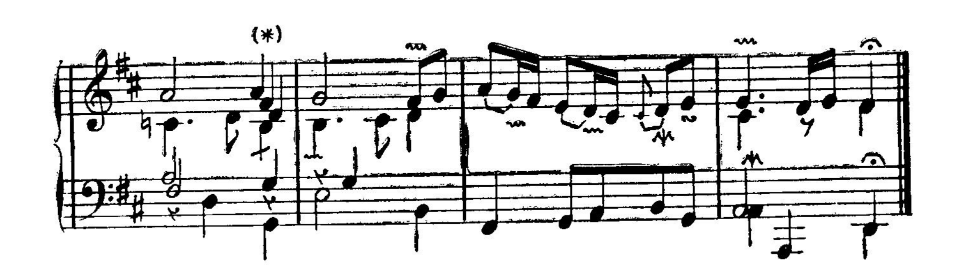


D'Agincour, dans l'allemande, *La Sincopée*, n'a pas peur des frottements de quartes, de septièmes qui se résolvent sur des quintes à découvert :
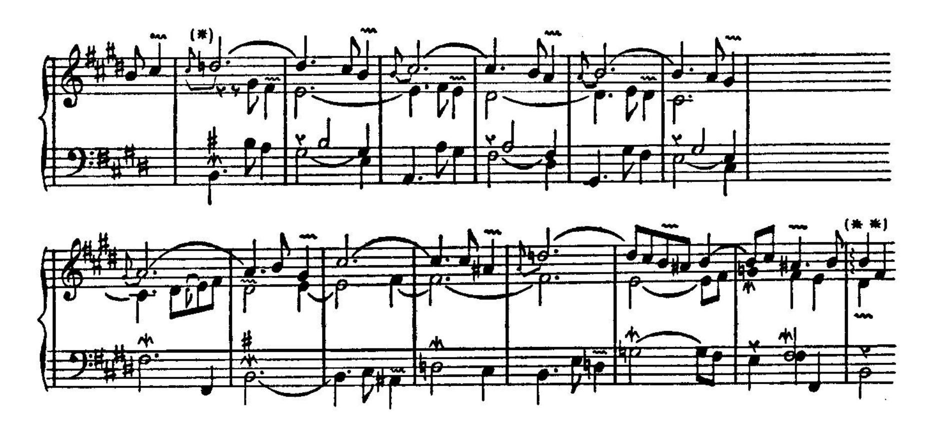


Ses trois allemandes sont d'une écriture riche et la plus belle, *La Couperin,* rend un nouvel hommage au « maître » ou à sa famille. Une autre pièce, *L'Ingénieuse,* avec ses nombreux retards et son écriture serrée, rappelle les Préludes de l'*Art de toucher le Clavecin* de Couperin
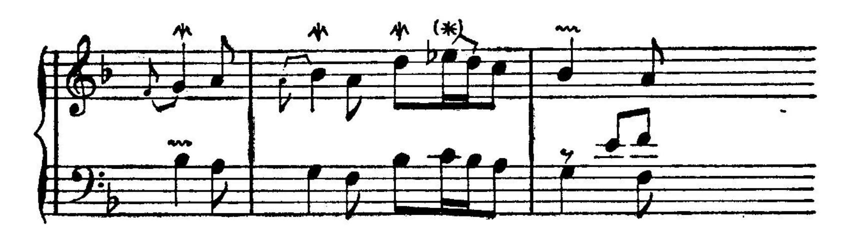
Les jeux harmoniques et leurs équivoques semblent attirer d'Agincour. Un bel accord de neuvième (*) apporte à la conclusion de la sarabande, *La Magnifique,* une grande majesté :
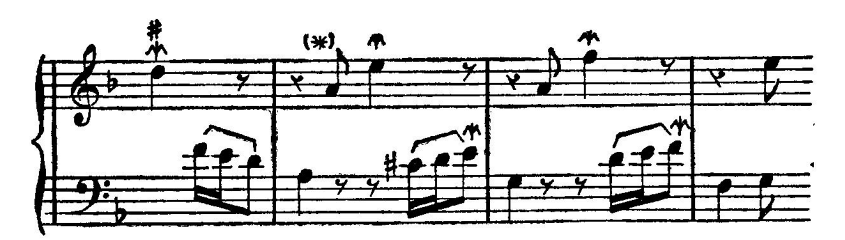


Le claveciniste s'amuse, dans *La Princesse de Conty,* avec une marche harmonique descendante (*) et nous surprend par une cadence majeure que les subtiles altérations des mesures précédentes annonçaient mineure (**) :



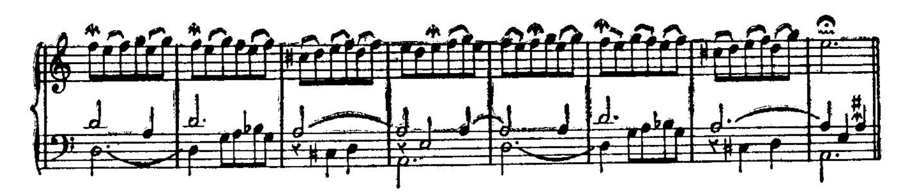
L'Harmonieuse nous enchante par ses arabesques et ses modulations raffinées. *L'Agréable* distille un parfum subtil avec une marche d'harmonie chromatique descendante, agrémentée à la main gauche de septièmes mélodiques. La mélodie de d'Agincour semble couler de source. La recherche du détail en pimente la saveur. Voyons le *mi bémol* plaintif (*) de *La Pressante Angélique.*



Cette même œuvre nous mène, par l'extension d'intervalles haletants (*), au développement d'une phrase musicale.



Souvent, d'Agincour apporte un soin particulier à la notation du phrasé (*La Pigou, La Minerve, La Badine*). A cet égard, le premier « double » d'un menuet est caractéristique. Le groupe de quatre mesures, répété deux fois dans la première reprise, présente à chaque fois un phrasé différent.



Une couleur claire ou sombre est obtenue par l'emploi d'une tessiture aiguë (*La Sensible, Le Colin-Maillard, Les Violettes fleuries*) ou grave (*La Pigou*).

Les pièces expressives, plus ornées, sont souvent traitées en mélodie accompagnée (*La Tendre Lisette, La Caressante, La Fauvette*).

Parfois le style en imitations est à l'honneur (*La Pressante Angélique*) et l'ouverture lullyste montre son influence sur *La Mistérieuse*, écrite entièrement en valeurs pointées.

Une faiblesse : lorsque d'Agincour écrit à la tierce ou à la sixte, on a fréquemment l'impression d'un procédé de remplissage. Il sacrifie à la mode des chants d'oiseau avec *La Fauvette* et *Les Tourterelles*. Les pièces descriptives sont représentées par *Le Moulin à Vent, La Badine*. *La Janneton* fait penser à une danse paysanne, tandis que *Le Val Joyeux* et *La Tendre Lisette* sont probablement des airs populaires harmonisés.

Une pièce-croisée, *Le Colin-Maillard*, nous donne, à l'image de Couperin, des précisions de registration : « Cette Pièce se joüe la main droitte sur le petit Clavier repousant le premier en obmétant la petite Octave ».

D'Agincour est avant tout un homme de clavier. Certaines pièces semblent naître sous l'impulsion de mouvements naturels des doigts (*L'Agréable, L'Harmonieuse*).

Pour Ludovic Panel, *La Moderne*, avant-dernière œuvre du recueil, rappelle le style de Ph. Em. Bach. Là, les mains passent d'un clavier à l'autre et partagent les traits en se croisant.

D'Agincour n'est pas un novateur. Il se trouve à l'aise dans les cadres établis et ne recherche pas l'originalité. Il se place certainement parmi les successeurs les plus intéressants de Couperin, dont l'influence est chez lui décisive. Son invention mélodique est riche, bien personnelle et il évolue habilement dans les dédales évanescents du pays harmonique. Les recherches contrapuntiques ne sont jamais très poussées, mais le public français de l'époque ne les demandait pas. La fugue et ses dérivés étaient passés de mode.

La postérité, en publiant (souvent fort mal) six pièces de d'Agincour parmi les moins intéressantes, n'a certes pas contribué à sa gloire. Il serait souhaitable qu'une édition correcte de son œuvre de clavecin permit aux clavecinistes d'enrichir leur répertoire et de faire connaître au public les plus belles pages du compositeur rouennais.

Huguette DREYFUS

LA VIE ET LA CULTURE MUSICALES EN FRANCE VERS 1762, D'APRÈS UN MANUSCRIT DU MUSÉE DE CONDÉ

par Maurice BARTHÉLEMY

Parmi tant de richesses accumulées, le Musée Condé à Chantilly conserve un manuscrit qui, jusqu'à présent, paraît avoir échappé à la curiosité des chercheurs.

Ce manuscrit porte comme titre :

/Stalkoff/Gentilhomme russe/en France/et amateur de musique./Ou idée/des/ Concerts de Province./Ouvrage divisé en trois parties. Dédié à S.A.S./Monseigneur le Prince/de Condé/Prince du sang et Gouverneur de la/Province de Bourgogne./Par M. Ducharger/Pensionnaire de la ville de Dijon./ (1)

L'auteur, Ducharger, semble avoir réuni dans ce petit livre, sous une forme plaisante et parfois satirique, le condensé de son expérience d'artiste musicien. Certes il s'agit ici, avant tout, des concerts de province ; mais l'auteur ne borne pas son ambition à l'exposé des faits, il se plaît à juger et à critiquer. Par certains côtés, il nous propose un abrégé du goût et de la vie musicale en France vers 1762 (2).

L'ouvrage tire son prétexte de la visite d'un envoyé du Czar : Stalkoff, qui a reçu mission d'enquêter en France sur l'état des concerts et de la musique. Il se confie à Ducharger, qui va tenter de l'éclairer.

Après la préface traditionnelle remplie de louanges au prince de Condé, le protecteur obligé des arts en Bourgogne, notre auteur divise la matière de son ouvrage sous forme d'un triptyque. Tantôt il nous décrira sur le mode satirique un mauvais concert ; tantôt, il nous dira sa façon de penser sur l'organisation d'un concert idéal ; enfin, il fera l'apologie de l'Académie de Dijon.

Et voici d'abord notre gentilhomme russe lancé dans le monde musi-

(1) Chantilly, Musée Condé, ms. 404.

(2) F° 99. L'auteur écrit en 1762.

cal français. Patronné par un académicien, selon la règle, il paraît d'abord étonné de se trouver devant un orchestre composé de professionnels et d'amateurs dont la présence est devenue nécessaire devant la disette des véritables talents (1). Avant que le concert ne commence, à cinq heures après-dîner, vient le moment de l'accord. Le violon principal est-il absent ? Aussitôt les intrigues se font-elles jour. Dans un geste d'apaisement, le bassoniste entreprend d'accorder ses confrères : « voici l'A mi la du Concert spirituel (2), dit-il, que je vais vous donner avec le bocal ; il est tout neuf et m'arrive de Paris. » Cette initiative est mal accueillie et soulève des protestations injurieuses. Le directeur du concert intervient et ne fait qu'envenimer les choses, puisqu'il « baisse les violons de deux tons et demi » pour ne point gêner la voix d'une jeune bourgeoise qui prétend vouloir chanter une cantate de haute-contre (3).

Vient ensuite un concerto de violon dont la « partie principale a été jouée par un homme qui effleurait à peine les cordes de son instrument et dont les sons étaient plus souvent faux que justes (...). Les seconds dessus, hachés par quatre violons, étaient exécutés à trois temps quoique la pièce ne fut qu'à deux. » Mieux encore : pour couronner ce chef-d'œuvre, « les violoncelles exécutaient le premier concerto du livre, tandis que les violons jouaient le sixième » (4). La symphonie de Stamitz, qui a les honneurs du concert, ne vaut pas mieux. « L'enfer en joie ne ferait pas un plus grand tapage » ; et le directeur de s'écrier : « Courage, voilà de la bonne symphonie ; elle fait un bruit de tonnerre ; on ne s'entend pas parler » (5). Viennent ensuite deux airs : l'un est chanté par un jeune avocat avantageux qui échoue dès la douzième mesure ; l'autre par une cantatrice dont la « voix est plus touchante que celle de la divine Le Maure, plus légère que celle de l'agréable Faustine », mais qui ne sait point la musique (6). Que dire alors des deux violonistes qui commencent leur morceau par des « arpèges bousillés (*sic*) de toutes les manières et par des roulades à la Mascetti », et dont les archets finiront par s'emmêler (7) ?

Après ce concert ridicule, mais dont la satire pourrait être, après tout, fondée, parcourons la bibliothèque de cette Académie. Que verrons-nous dans ce capharnaüm ? Evidemment tous les auteurs français et italiens. Voici les œuvres de Cupis, de Pifet, de Lemaire, de Ferrari, de Pugnani, etc... et de Baragouini (?) dont le nom veut tout dire. La mode

(1) F° 9.

(2) F° 12. On sait que la hauteur du diapason n'était pas la même au Concert Spirituel qu'à l'Opéra.

(3) F° 16-17.

(4) F° 18.

(5) F° 19.

(6) Il est rare de voir opposer le style de la Le Maure et de la Faustine dont la rivale était, rappelons-le, la Cuzzoni.

(7) F° 21.

a changé en effet et depuis longtemps « le style usé et trop grave » des sonates de Corelli et de Leclair les a fait condamner au feu dans un siècle où la musique n'est qu'une « évaporation d'harmonie » (1). Au rayon des ariettes, les jugements de notre auteur reprennent tous les lieux communs de la critique française depuis Lecerf de La Viéville. « Les auteurs de ces musiques, lisons-nous, se sont distingués, non seulement en étouffant les paroles par de longues tirades en *i, i, i, i*, en *a, a, a, a*, ou par des mots répétés à faire enrager quiconque a composé les poèmes de ces ariettes, mais par l'imitation du bruit de la nature. Les Français ont imité tout ce que le ciel, les eaux et la terre ont de plus frappant ; le mugissement des flots, le tonnerre et les chèvres. Les Italiens ont surpassé les musiciens français par leurs ariettes ; cette musique éclatante élève l'âme jusqu'aux nues ; elle la suspend, la déchire, la flatte » (2). Les œuvres de Vivaldi composent le fond de bibliothèque de cette Académie. Fait étrange, nous apprenons que l'on ne fait plus d'usage de l'*Estro Armonico*, mais que la série de *La Stravaganza* obtient tous les suffrages du public. C'est le cas également pour le 5e concerto de l'op. VIII, *La Tempesta di Mare*, qui fait « un plaisir parfait. Ce morceau effroyable épouvante par son fracas ; d'abord, l'orage gronde, puis il éclate ; le calme succède et la tempête finit par un passepied allongé dans un point d'orgue » (3). Par contre, les symphonies de Stamitz, Filtz et Gossec (4) sont jugées avec mépris.

Le directeur de cette Académie ne cesse, d'ailleurs, de faire profession d'italianisme. Il a appris « l'élégante musique ultra-montaine » dont il a saisi « les coups de gosier diatoniques, les hurlements chromatiques, les miaulements enharmoniques » (5). Et lorsqu'il déclare qu'on ne chante plus en France que dans le goût italien, il faut avouer qu'il n'est pas loin de la vérité. D'ailleurs, le style italien

« ... terrasse lui seul et Guibert et Grasset
Et Corillon la basse et Grandin le Fausset
Et Gerbais l'agréable et Guérin l'insipide » (6).

Après avoir ainsi critiqué une mauvaise association de concerts, Ducharger, fort de sa propre expérience, en vient à envisager, pour son hôte, la création d'une académie idéale. Elle sera dirigée par un musicien, comme le Concert Spirituel, et le public n'y sera admis que sur abonnement. Qu'y jouera-t-on ? Remarquons d'abord, nous dit l'auteur, que les pièces de musique peuvent être divisées en trois catégories selon qu'elles imitent

(1) F° 24. Jugement étrange à la veille de la mort de Leclair, dont la renommée était assise pour longtemps encore.

(2) F° 24.

(3) F° 24.

(4) En ce qui concerne Gossec, il doit s'agir des op. IV et V.

(5) FF° 27 et 29.

(6) F° 35. Quels sont ces musiciens ?

les bruits de la nature, qu'elles représentent les sentiments ou qu'elles n'ont d'autre objet que d'exciter les vibrations du corps sonore. Division classique s'il en est, en France, à cette époque et qui ne pourrait nous étonner (1).

Les exemples abondent dans la première catégorie. Voici d'abord la fameuse « Tempête » de Marin Marais, plus horrible qu'harmonieuse (2), et l'ouverture de *Zaïs* de Rameau, qui « représente le cahos à la naissance du monde dans le bouleversement général de tons sans harmonie » (3). Les œuvres de Vivaldi entrent aussi dans cette catégorie. Car non seulement Vivaldi a su conférer la forme la plus belle au concerto, mais encore il en dégage un élément dramatique. Dans le *Printemps*, par exemple, « les acteurs qui accompagnent le personnage principal répondent gaiement ou avec transport suivant l'émotion que cet acteur principal leur inspire » (4).

Par contre, Lully règne dans la représentation des sentiments qu'il exprime « avec une vérité et une tendresse peu communes » (5). Il a de plus le talent de simplifier et de voir grand et, comme un R. Rolland, Ducharger écrivait, en 1762, que « Lully jugeait peut-être de l'effet de sa musique comme ces grands peintres jugent de l'effet des proportions et du coloris dans la perspective » (6). Il n'en est pas ainsi de Pergolèse, qui a su trouver une expression mélodique de la représentation des sentiments, en quoi il avait été précédé par Clérambault et Batistin Stuck dont les cantates d'*Orphée* et d'*Héraclite et Démocrite*, selon un jugement très répandu au XVIIIe siècle, étaient considérées comme des chefs-d'œuvre.

Parmi les pièces de musique qui n'ont d'autre objet que d'exciter les vibrations du corps sonore — pour reprendre les termes de notre auteur — il faut citer pour mémoire Corelli et donner la palme à Leclair. « Son harmonie est noble, nous dit-on, ses chants sont énergiques et touchants, ses modulations sont élégantes ; il y a beaucoup de feu et de délicatesses dans ses allegros » (7). Il n'en est pas de même de Tartini et de Locatelli. La beauté des sonates du premier « réside plus dans la qualité du son que dans le chant et l'harmonie » (8). Quant au second, il s'écarte du naturel. Nous savons déjà que les musiciens allemands ne sont pas appréciés par notre auteur.

En matière d'expression, tout revient à un principe de convenance dont il ne faut pas s'écarter. Ne parlons pas de Rousseau, qui fait chanter la Colette de son *Devin du Village* d'une manière peu naturelle pour une

(1) FF° 40 à 55.
(2) F° 56.
(3) F° 56.
(4) F° 57.
(5) F° 58.
(6) F° 61.
(7) F° 64.
(8) F° 64.

paysanne, mais Lully lui-même n'échappe pas à ce travers dans le fameux monologue d'Armide, dont les « sons soutenus et criards » risquent d'épouvanter Renaud endormi. Que dire alors des répétitions intempestives du *Dixit Dominus* de Delalande et du *Stabat Mater* de Pergolèse ? Car c'est bien dans la musique sacrée que ce défaut reste surtout sensible.

Ce souci de convenance doit être le fondement de toute musique. Il faut observer les longues et les brèves dans l'art vocal. « On dépare la langue pour embellir la musique », nous dit, dans une formule saisissante, Ducharger et pour lui, ce défaut nous est venu des Italiens (1). Dans la musique instrumentale, la mesure doit règner en maîtresse exigeante ; c'est elle qui donne du caractère à la mélodie (2).

Même rigueur en matière d'interprétation. Le chanteur doit mettre la narration en valeur. Quant au musicien, Corelli en Italie, Baptiste Anet en France avaient montré la qualité de son que l'on pouvait retirer d'un violon. Tartini, par son art d'exécution « voluptueux et lascif », a brisé l'évolution de cette belle école du violon (3).

Nanti de ces précieux conseils et des exemples vécus, Stalkoff pourra remplir la mission dont l'a chargé son maître et il aura appris en France les principes qui doivent être le fondement d'une Académie musicale. Mais la leçon ne serait pas complète si notre voyageur n'allait voir ce qui se passe à Dijon.

Dans la troisième partie de son ouvrage, l'auteur chante les louanges de la vie musicale dijonnaise. Déjà sous Louis XIV, nous dit-il, la musique retentissait en tous lieux à Dijon, à l'Eglise, au coin des rues. D'innombrables concerts privés florissaient dont ceux des Gillet, père et fils, avocats au Parlement, chantés ainsi par une autre gloire dijonnaise, le poète Morrelet :

« Si pour calmer les maux qui troublent notre vie
La musique est un don que nous firent les cieux
Gillet, qui mieux que vous sut par la mélodie
Seconder en ce point la volonté des dieux » (4).

Dans les rues, pendant le temps de Noël, on rencontrait des hautbois recrutés par le maire et les échevins pour jouer les airs de La Monnoye (5). Quatre hautbois et un bassoniste étaient appelés par le commandant du château pour donner des concerts.

Au début du XVIIIe siècle, Dijon devenait ainsi le lieu de rendez-vous d'une élite. Tel savant, comme Ouvrey, attendu dans ses foyers en Flandres, préférait différer son départ de la capitale bourguignonne et

(1) F° 70.

(2) FF° 74-76.

(3) F° 78.

(4) FF° 83-86. Notons-le, notre auteur ne cite qu'un concert, alors qu'il y en eut d'autres ; celui de J.-L. Maleteste de Villey, par exemple.

(5) F° 89.

finissait par s'y fixer. Il avait pris pour habitude d'adresser à ses amis — en guise d'invitation — cette pièce en vers :

« C'est là, mes chers amis, que Bacchus sous la treille
Narguera les neufs sœurs chantant dans le salon
Et qu'Apollon boira pour le moins sa bouteille
Jouant une sonate avec mon violon » (1).

C'est à cette époque que, grâce aux Jacobins qui afferment une salle de leur couvent pour y établir un concert, Cl. Rameau créera l'Académie de Dijon (2). Il refusa d'en être le chef, nous dit-on, ce qui fait qu'elle déclina pour se relever bientôt grâce à la protection du prince de Condé. Placée sous la direction de Capus (3), on compte, parmi ses membres, des chanteurs (la Bastolet, la Cataldi, la Valebrun, l'architecte Jolivet et sa femme, le liégeois Bourgeois), un claveciniste : Rameau, des violonistes : Lacombe, Ermand, Isnard et Guillemain. Bref, c'est l'un des plus beaux concerts de France et les Etrangers ne s'y produisent qu'en tremblant. C'est le cas de Montanari, Geminiani (4), Alessandro (5), Calvières (6), Desmazures (7).

Les situations qui sont faites à ces musiciens sont très avantageuses. Michel, maître de musique de la Sainte-Chapelle, se voit pourvu d'un canonicat (8). Le comte de Tavannes, Lieutenant général de Bourgogne, obtient pour Capus le logement au Palais du roi. Bourgeois est logé et nourri chez l'Intendant de la Province. De Montigny, trésorier général des Etats, protège Lacombe et obtient un canonicat pour son maître de musique, l'abbé Patelin ; tandis que Chartraire de Bourbonne, Président à mortier, envoie Guillemain, à grands frais, en Italie et le couche sur son testament (9).

Mais cette honorable émulation finira par exciter la jalousie. Ducharger ne craint pas d'affirmer que c'est pour détourner la jeunesse de l'amour de la musique et de la culture des Beaux-Arts en général, que l'Académie de Dijon mit au concours la fameuse question : « *Si le rétablissement des Sciences*

(1) F° 93.

(2) F° 95. La fondation remonte à 1725. Cf. GOUVENAIN, *Le Théâtre à Dijon*, dans *Mém. de la Com. des Antiquités de la Côte d'Or*, XI (1885-1888), p. 371, et surtout, avec des précisions, GARDIEN (J.), *L'orgue et les organistes en Bourgogne et en Franche-Comté au XVIII*^e^ *siècle*, 1943, p. 372 s.

(3) Locataire du tripot de l'Opéra en 1726 (GOUVENAIN, *op. cit.*, p. 315). Auteur d'un livre de pièces de viole (vers 1729) et d'un divertissement : *Les Plaisirs de l'Hiver*, donné au Concert Spirituel le 12 novembre 1730 (*Mercure de France*, nov. 1730, p. 2528).

(4) Quand ? En 1714 ? En 1749 ?

(5) Claveciniste italien que le conseiller Loppin avait ramené d'un voyage en Italie. Se produit à Dijon en 1741 et est considéré comme supérieur à Rameau lui-même (cf. BEZARD Y., *Lettres du Président de Brosses à Ch.-C. Loppin de Gémeaux*, 1929, p. 85, n. 2).

(6) S'agirait-il de l'organiste A. Calvière ?

(7) Il s'agit de Laurent, bien entendu, qui, en 1752, fit entendre son opéra-ballet : *Les Fêtes de Grenade* à l'Académie de Dijon.

(8) Sur Michel, cf. l'article de FRECOT dans la RFM, 1942-1943.

(9) F° 97.

et des Arts a contribué à épurer les mœurs », qui permit à J.-J. Rousseau de sortir de l'ombre. En 1762, cependant, les concerts sont encore prospères, puisque Ducharger ne craint pas de les proposer en exemple à son hôte l'envoyé de Russie, qui, charmé et nanti de bons conseils, ira rendre compte de sa mission à son maître, non sans avoir accepté les adieux d'une bande de joyeux Dijonnais qui lui souhaitent bon voyage en chantant des airs de La Monnoye.

Tel est ce petit manuscrit du Musée Condé qui, après presque deux siècles d'oubli, reflète encore toute la verve et la sagacité, bien bourguignonnes, de son auteur. Faut-il y voir autre chose qu'un divertissement ? Certes, et malgré les apparences, cet ouvrage nous donne une image pleine de vie du goût musical à la veille de la disparition de Rameau et de Leclair. Songeons que nous sommes au début de la décadence de la musique française et qu'il est étonnant de trouver un document dont le ton « réactionnaire » montre la persistance d'une forme de goût ou de critique qui reste française. L'auteur se méfie des nouveautés et il n'a pas tort, sans doute, puisqu'il prône l'idéal du musicien qui a le souci de promouvoir son art dans les voies tracées par le génie de sa race : la clarté, la mesure, la solidité. Et à ce titre seul, l'ouvrage de ce modeste musicien, de bonne foi et catégorique en ses jugements, contient une leçon à laquelle l'historien ne peut rester insensible.

Maurice BARTHÉLEMY

UNE DÉCOUVERTE MUSICOLOGIQUE :

TROIS QUATUORS OPUS VII DE MARIE-ALEXANDRE GUÉNIN (1744-1835)

par Frédéric ROBERT

Dans son *Ecole Française de Violon de Lully à Viotti* (1), Lionel de La Laurencie consacre un chapitre aux « Prédécesseurs de Viotti » et en premier lieu à Marie-Alexandre Guénin (1744-1835) compositeur, violoniste et quartettiste, qui occupa divers postes dont celui de Directeur des Concerts de la Reine Marie-Antoinette (2). A une biographie détaillée du musicien succède, selon la méthode traditionnelle, une analyse générale de l'œuvre, ou plus exactement de la partie qui nous est parvenue. Celle-ci se limite à six numéros d'opus :

— *Six Trios dont les Trois Premiers ne doivent s'exécuter qu'à trois et les autres avec tout l'orchestre, œuvre I* (avant 1769).
— *Concerto del Signor Guénin* (manuscrit), *œuvre II* (1769) (3).
— *Six Duos pour deux violons, œuvre III* (1775).
— *Trois Symphonies A premier et second Dessus, Alto, Basse, deux hautbois obligés et deux Cors ad libitum, œuvre IV* (1776).
— *Trois Sonates pour le Clavecin ou le Pianoforte avec accompagnement de violon, œuvre V* (1781).
— *Trois Symphonies A premier et second Dessus, Alto, Basse, deux Hautbois et deux Cors, œuvre VI* (1788).

La Laurencie ajoute une œuvre inédite, dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale :

— *Duo pour Harpe et Forte-Piano avec accompagnement de Flûte et Cors.*

(1) *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*, par Lionel de La Laurencie, 3 vol., Paris 1922-1924.
(2) *Ibid.* Tome II. Chapitre XIII, p. 396 à 418.
(3) Il ne s'agit en fait que d'une œuvre sur les deux qui faisaient partie de cet opus.

Et un recueil de :

— *Sonates pour le violon avec accompagnement de Basse, œuvre X,* figurant dans la bibliothèque de M. Pincherle (1).

L'existence de certaines partitions disparues et mentionnées par Fétis dans sa *Biographie Universelle* (2), comme le concerto pour alto, a pu être certifiée par La Laurencie à l'aide de textes de l'époque.

Or, nous avons retrouvé l'an dernier, au hasard d'une promenade sur les quais, une œuvre également disparue et signalée par Fétis, mais à propos de laquelle, précisément, La Laurencie n'avait relevé aucun texte relatif à son édition ou à une seule de ses exécutions. Il s'agit de :

— *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, œuvre VII, dédiés à Monsieur de Crisenoy et composés par M. A. Guénin, Premier Violon Pensionnaire de l'Opéra.*

Ce *Premier Livre de Quatuors* est publié en parties séparées chez l'éditeur Louis. Les indications de Fétis quant au titre et à l'éditeur de ces œuvres sont parfaitement exactes (3), sauf qu'il indique six quatuors au lieu de trois ! On peut regretter qu'il ne nous ait pas donné de date, car l'édition n'en comporte pas et il n'existe point, à en croire La Laurencie, avons-nous dit, de textes qui fassent allusion d'une manière ou d'une autre à ces compositions.

On peut toutefois situer approximativement la période où elles furent publiées, sinon composées, car Guénin occupa le poste de « Premier Violon Pensionnaire de l'Opéra » entre 1780 et 1808 environ ; il n'est d'ailleurs pas exclu que ces quatuors aient été exécutés à cette dernière date, très précisément lorsque le roi d'Espagne Charles IV, en exil à Marseille, engagea notre musicien à son service avec les violonistes Bouchet et Ferrière et le violoncelliste Duport. Guénin y tenait sans doute la partie d'alto ; n'exécutait-il pas, en effet, un concerto d'alto de sa composition sept ans plus tard, en Avril 1815 exactement, selon Bouilly (4) ? Il n'est pas exclu également qu'il ait fait entendre par la suite ces mêmes quatuors à la Société des Enfants d'Apollon, où il se faisait applaudir comme quartettiste entre 1817 et 1822 ; à cette dernière date, il avait soixante-dix-huit ans !

Peut-être découvrira-t-on un jour un *Deuxième Livre de Quatuors,* qui donnerait raison à Fétis qui en signale six au lieu de trois pour le même

(1) D'autres œuvres de Guénin, également absentes de nos Bibliothèques, ont été acquises depuis lors par M. Pincherle, dont un recueil de *Duos à deux violons à l'usage des commençants.*

(2) *Biographie universelle des Musiciens,* par Fétis. Edition Firmin Didot (1861), Tome IV, p. 132.

(3) Six (sic !) Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, op. 7, Paris, Louis.

(4) *Notice sur la vie et les œuvres de M. A. Guénin,* par Bouilly, dans le « Pianiste », numéro de 1835.

opus : par erreur, sans doute, en groupant les deux livres de quatuors sous le même numéro !
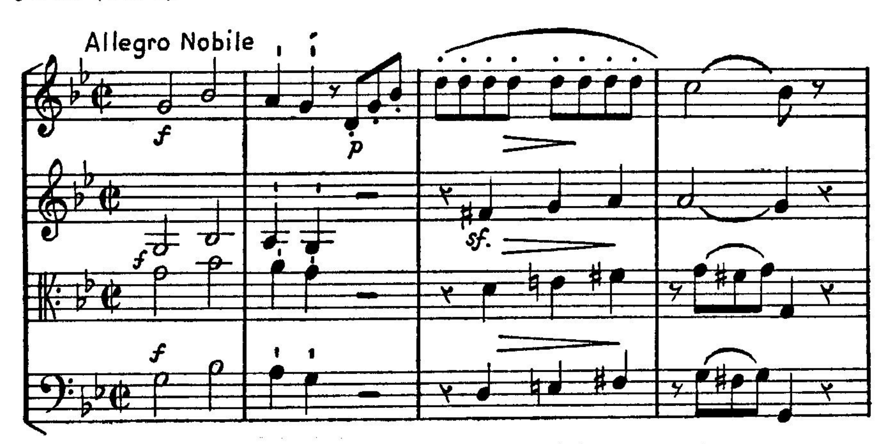


Ces quatuors relèvent, plus encore que les œuvres antérieures, de ce style de transition particulier à Guénin. Quelques thèmes sont encore bien mozartiens, certes, et il en est même, parmi ceux-ci, d'une sentimentalité fâcheuse rappelant un peu trop les plus mauvaises inspirations de nos compositeurs d'opéras-comiques du début du XIXe siècle ; d'autres, au contraire, annoncent Beethoven, voire Schubert et Mendelssohn.

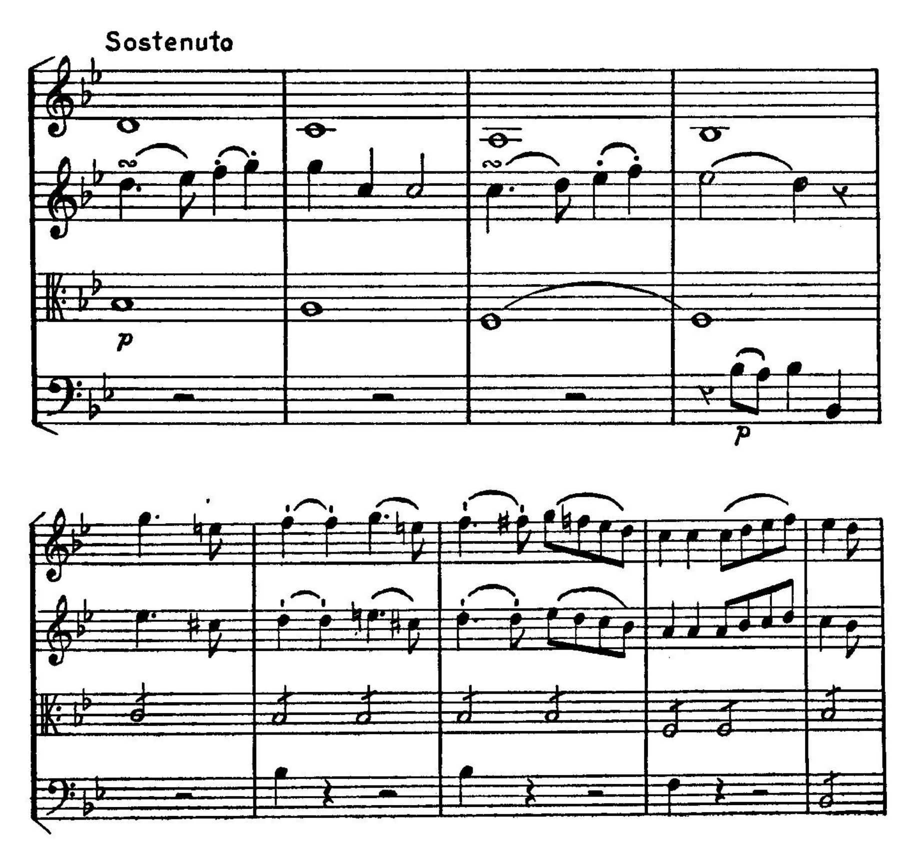
De ces trois quatuors, le plus intéressant est, sans conteste, le deuxième en *sol* mineur, justement parce qu'il résume mieux que les autres ce style à mi-chemin entre le dix-huitième siècle finissant et le romantisme à son aurore. L'impression générale qui ressort de la lecture est celle d'une parenté d'esprit et d'inspiration avec deux autres œuvres écrites dans la même tonalité, éminemment violonistique, de *sol* mineur : le deuxième duo à deux violons de l'œuvre III et le premier trio de l'œuvre I.

Comme la plupart des œuvres de Guénin épousant la forme sonate, ce deuxième quatuor comprend, comme le troisième, trois mouvements — deux vifs encadrant un lent — à la différence du premier quatuor qui n'en comporte que deux.
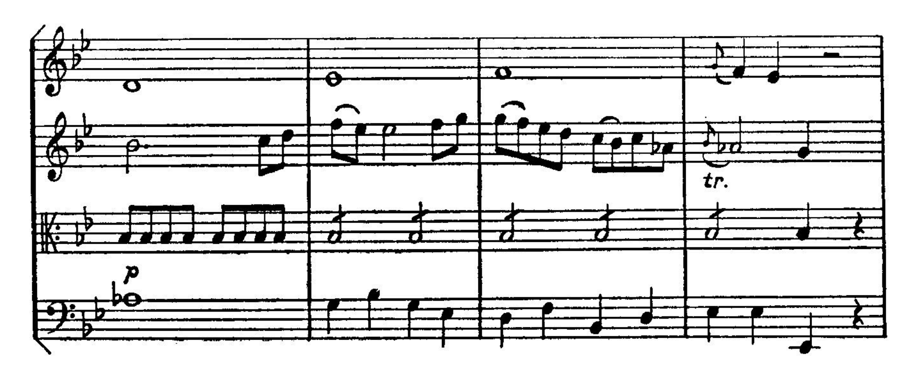
Par sa diversité, sa richesse d'invention et d'écriture, l'*Allegro nobile* initial est sans doute le mouvement le plus réussi, voire le plus homogène, malgré les différences d'inspiration et de style assez sensibles entre les thèmes principaux.

Le premier de ces thèmes, par son allure farouche, est bien caractéristique de la manière de Guénin (Ex. 1), tandis que le deuxième est franchement mozartien (Ex. 2), comme les mesures qui concluent la première partie (Ex. 3).
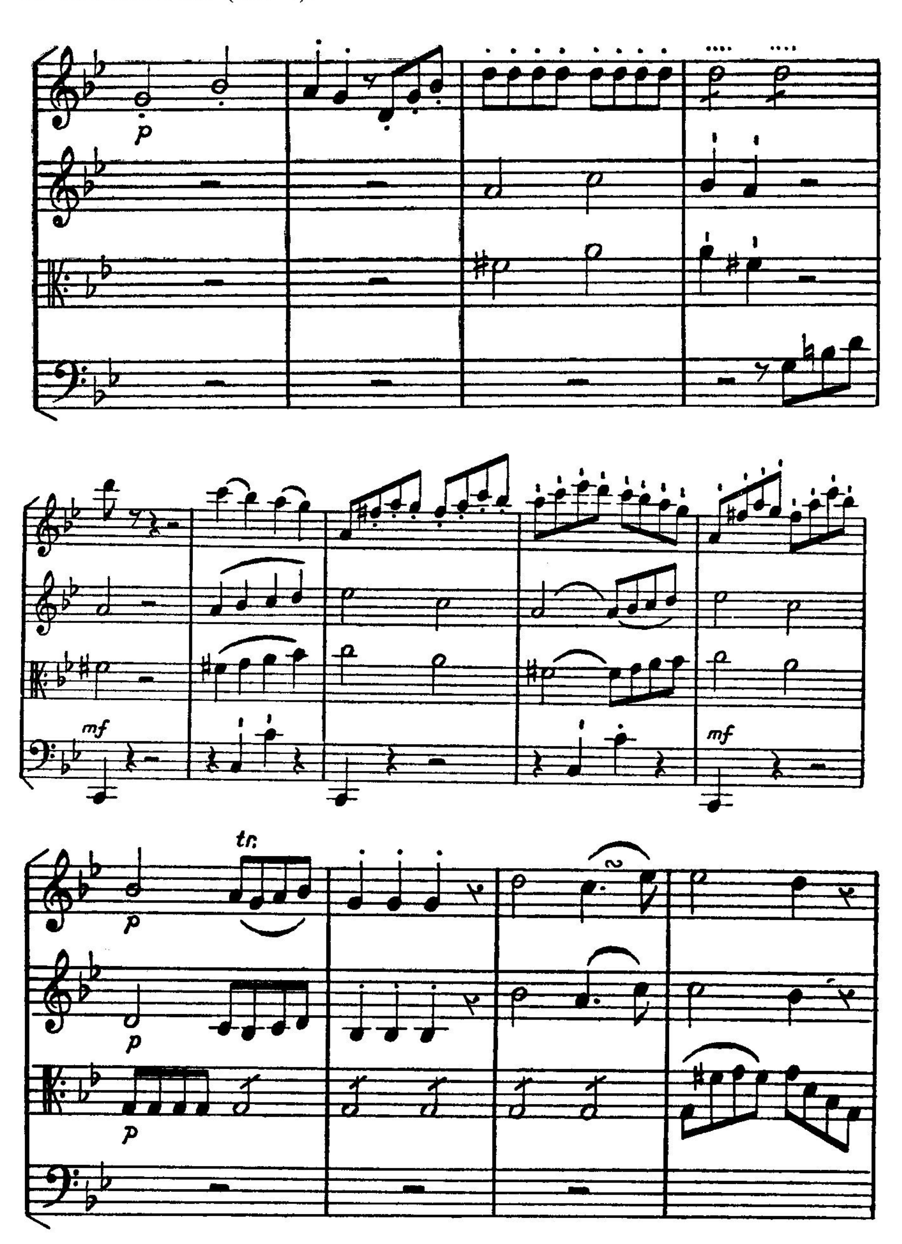




On remarquera un motif secondaire de transition apparaissant au second violon et croisant avec le premier, selon un procédé très courant à l'époque et fréquemment employé au cours de cette même œuvre (Ex. 4).



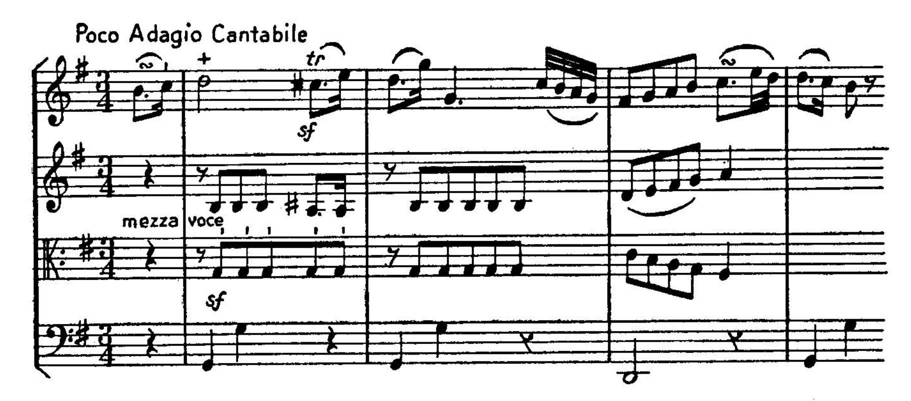
On notera aussi la « fausse réexposition » conduisant à une admirable progression harmonique (Ex. 5), les mesures qui suivent sur l'accord de

triton (Ex. 6) avant l'énoncé d'un thème qui, au lieu d'être logiquement le second motif principal exposé à la tonique, n'est qu'un thème secondaire comme on en rencontre souvent dans les rondos des concerti de Mozart ou de Beethoven (Ex. 7).

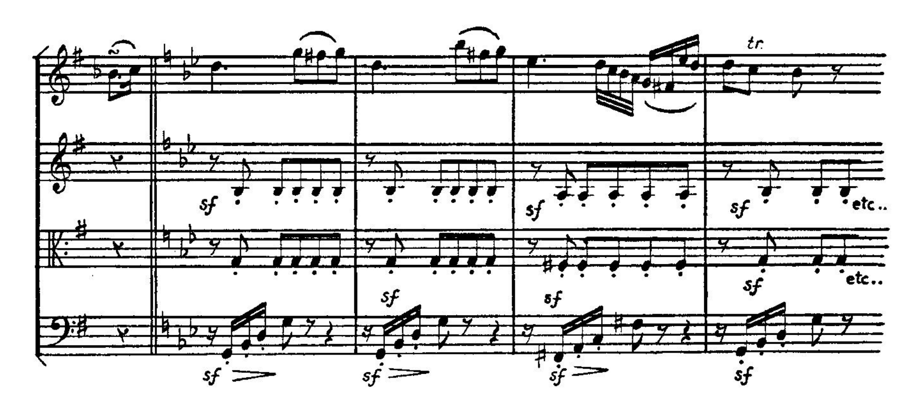


Doit-on n'y voir qu'un écho affaibli de quelques « couplets » d'opéras-comiques ? Ce motif exposé à trois parties, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, rappelle Monsigny, certes, mais annonce aussi Schubert.
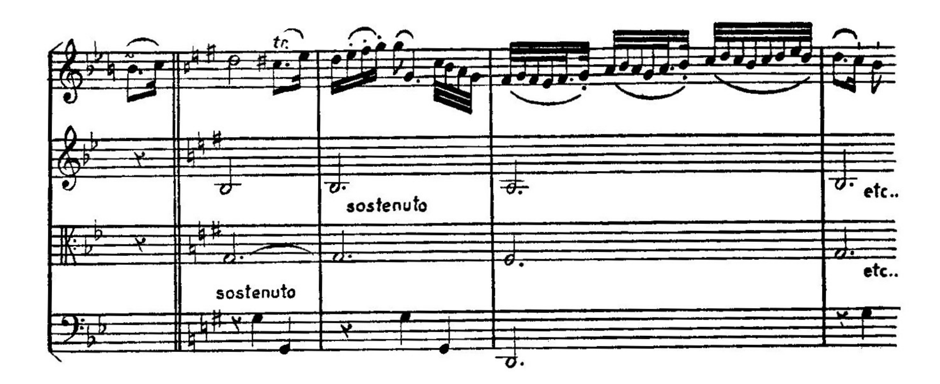
Le *Poco Adagio Cantabile* est un « Lied » que l'on qualifierait volontiers de « sans paroles », tant il annonce le Mendelssohn des *Romances* dans toutes ses courbes et ses accents, jusques et y compris cette appogiature si caractéristique sur le quatrième degré en majeur (Ex. 8).



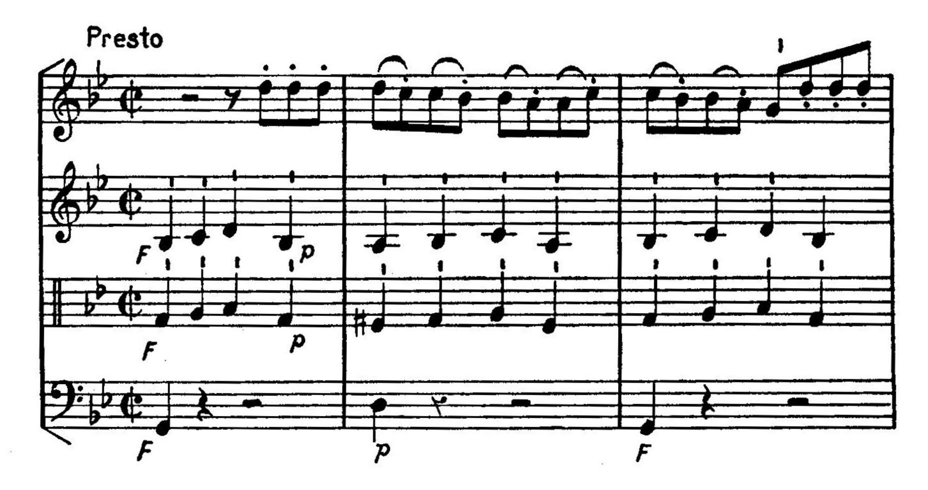
A cette première partie succède un épisode central, également fait de deux périodes avec reprises et qui n'est qu'une variation mineure du thème originel (Ex. 9).



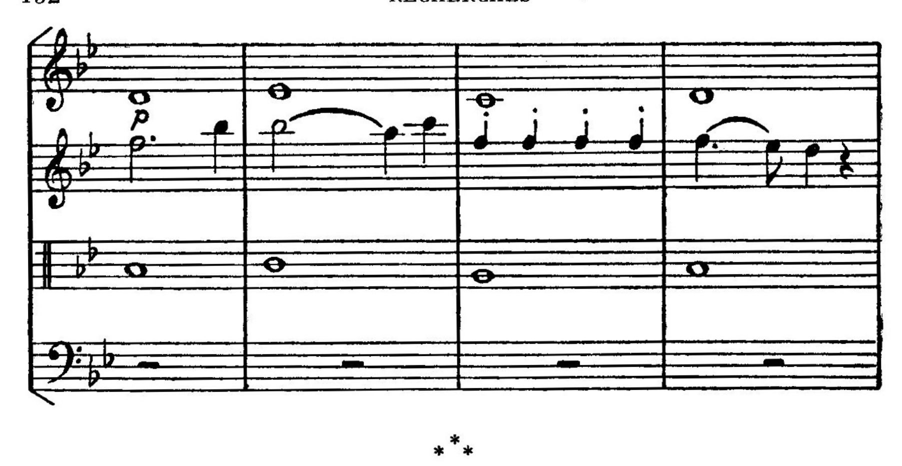
La dernière partie est une réexposition très ornée de la première (Ex. 10).



Le *Presto* final à deux thèmes annonce aussi Mendelssohn ; il évoque non plus les *Romances sans paroles*, mais les scherzi éblouissants et combien plus personnels dont abonde sa musique de chambre (Ex. 11).



Malgré l'originalité extraordinaire de son thème initial et de son écriture, ce dernier mouvement apporte encore, notamment dans la première exposition au relatif majeur du second thème, un écho, bien que plus affaibli certes, du dix-huitième siècle (Ex. 12).



***

Il est difficile de déterminer l'apport de ces trois œuvres dans l'évolution du quatuor en France, puisqu'il ne nous a pas été possible de fixer leur date exacte ; les trente années dans lesquelles se situent leur publication et leur composition s'inscrivent en outre dans cette période, encore vierge de toute étude d'ensemble, de la naissance du quatuor en France et d'une façon plus générale en Europe.

Si le premier quatuor avec ses deux mouvements se rattache aux compositions analogues de Barrière, de Saint-Georges, de Gossec ou de Dalayrac, le deuxième, avec ses trois mouvements, est d'une écriture plus évoluée ; il n'égale guère pour autant, semble-t-il, les plus belles pages de Pierre Vachon qui, jusqu'à preuve du contraire, a bien apporté dans ce domaine les œuvres les plus susceptibles de soutenir la comparaison avec Haydn, Mozart, ou Boccherini.

L'inégalité d'intérêt de ces trois œuvres ne doit cependant pas nous faire oublier qu'elle est une caractéristique commune aux « opus » antérieurs et que même une œuvre comme la Symphonie en *ré* mineur de l'opus IV (1) contient, entre deux admirables allegros, un andante qui sacrifie avec complaisance au goût des ariettes à la mode. Rien de plus naturel qu'une telle inégalité chez un musicien de transition comme tous ses contemporains.

Une telle découverte apporte, en fait, la possibilité de juger Guénin dans un genre de composition dont on ne possédait jusqu'alors aucun échantillon signé de lui, et qu'il pratiqua cependant tout au long de sa carrière d'interprète, jusqu'à un âge très avancé.

Frédéric ROBERT

(1) Enregistrée par l'Ensemble Instrumental J. M. Leclair, sous la direction de J. Fr. Paillard (Erato LDE 3037, 30 cm). La discographie de Guénin comprend actuellement, en plus de cette œuvre, deux extraits de la Symphonie en *la* majeur, œuvre VI n° 2 (Andante et Allegro Assai), par les mêmes interprètes (Larousse de la Musique, Erato ELP 114, 17 cm), et la Symphonie en *ut*, op. IV n° 2, sous la direction de Louis de Froment (Oiseau-Lyre, Ois. DO, LD 16, 17 cm).

ACTES D'ÉTAT-CIVIL
DE MUSICIENS FRANÇAIS
1651-1681

par Françoise GAUSSEN

Etudier une société, s'efforcer d'en connaître la vie et les besoins, ne peut se faire qu'avec l'aide de renseignements précis et fidèles dont l'authenticité offre toute sécurité. Et où trouver documentation plus sûre que celle notée au jour le jour par des témoins anonymes dont la pensée indifférente n'était guidée que par un souci de vérité ? Les actes qu'ils rédigent en termes concis, avec des formules d'hommes de loi, révèlent une observation scrupuleuse et un goût du détail qui leur donne parfois toute l'acuité d'une miniature. Malgré leur richesse apparente et l'austérité de leur lecture, les documents d'archives sont de précieux auxiliaires pour quiconque veut approfondir la connaissance d'une époque. N'obéissant ni aux caprices de la mode ni à ceux de l'imagination, leur intérêt ne peut être contesté et, mieux que des élucubrations littéraires incertaines, ils s'imposent comme étant les matériaux indispensables pour l'édification de toute œuvre historique valable.

Le Châtelet de Paris offre sur chacune des corporations de la ville une source abondante de renseignements. Une place de choix est réservée à la musique et l'admirable travail de dépouillement entrepris par Jules Ecorcheville en 1907, et dont les recherches remontent à 1539, a montré que chanteurs et joueurs d'instruments n'hésitèrent pas à venir de plus en plus nombreux inscrire leur nom sur les registres des Insinuations.

Ce précieux inventaire fut malheureusement interrompu en 1650. Ce que nous présentons ici ne prétend pas en être la suite, et notre apport en regard de celui du musicologue disparu est bien modeste.

Laissant de côté les actes eux-mêmes, nous nous sommes seulement bornés, à l'aide des tables, analyses et index établis avec patience et minutie par une pléiade d'archivistes à relever les noms de tous les musiciens enre-

gistrés jusqu'en 1681. Pour chacun d'eux, nous avons ajouté son titre, son adresse si elle était mentionnée, et la raison qui a motivé sa démarche auprès du célèbre tribunal.

Les 328 noms extraits entre ces années 1651-1681 sont groupés ici par ordre alphabétique ; ils représentent 395 fiches, et ce nombre, sensiblement égal à celui relevé par Jules Ecorcheville lors du long siècle précédent, montre quelle place chaque jour plus grande occupait le Châtelet dans la vie parisienne.

Le butin recueilli après un tel inventaire est assez surprenant. Pourquoi les musiciens en renom, ceux qui, par l'importance de leurs fonctions et le faste de leur existence, auraient dû être les premiers sollicités à comparaître devant le Châtelet, sont-ils au contraire les plus rares ?

Le nom de Lully ne figure qu'une fois — pour le contrat de mariage de sa servante ! Celui de Chambonnières pas davantage et son unique apparition s'entoure d'un air de mystère propre à éveiller notre curiosité. Pourquoi le claveciniste du Roi omet-il de mentionner ses titres lors de son mariage avec Mademoiselle Marguerite Ferret ? Il est vrai qu'il a passé la cinquantaine et que la jeune personne est encore en pension !

Parmi les musiciens connus, voici Messieurs les Surintendants du Roi : Auget, Bailly, Boesset ; les organistes Charles et François (l'oncle) Couperin, Nivers, Thomelin, Robert, Richard, Charles Racquet, Michel de La Guerre ; le luthiste L. de Mollier ; les éditeurs Pierre et Christophe Ballard.

A leur suite viennent, nombreux, les chanteurs et joueurs d'instruments, musiciens de la Chapelle, de la Chambre ou de l'Ecurie, attachés à la personne du Roi. Ce sont d'abord les 24 violons, une trentaine de noms dont certains cumulent le titre de maître à danser. A leur tête Louis Constantin se qualifie, non sans une pointe d'orgueil aisément perceptible, « maître de tous les maîtres joueurs d'instruments tant hauts que bas de France ».

En dernier ressort se presse la multitude des inconnus, la foule des maîtres à danser, des joueurs d'instruments ou de ceux qui portent la mention plus vague encore de « musicien ». Certains n'hésitent pas d'ailleurs à s'adjoindre de façon assez imprévue un second métier ; l'un d'eux ne s'avise-t-il pas d'être à la fois « opérateur pour les dents et joueur d'instruments » ! et un autre « maître à danser et maître ouvrier en drap d'or de soie et d'argent » ! tandis qu'un troisième alterne entre la livrée du cocher et la robe du chantre.

Auprès de ces « artistes », voici les artisans : princes de la profession, les facteurs d'orgues et derrière eux toute la cohorte des faiseurs d'instruments et marchands luthiers. Venus du Marais, de Sainte-Geneviève ou de Saint-Eustache, des Faubourgs Saint-Germain ou Saint-Denis, tout le menu peuple de la capitale, humble, besogneux, grouille devant nos yeux. « Les vielleux et les gueux » dit Couperin ! Comme ils sont ici vivants et

combien leurs misérables requêtes, leurs modestes témoignages nous éclairent sur la façon de vivre d'une société qui, sous l'ancien régime, était généralement vouée à l'obscurité !

Et qu'ont-ils donc à sauvegarder, tous, pour être si empressés à comparaître devant notaire ? Quels motifs les poussent, parfois à quatre ou cinq reprises, à demander l'assistance des juristes du Châtelet ?

Contrats de mariage et donations sont les refrains éternellement répétés, quelquefois un testament ou une affaire de succession quelque peu scabreuse, comme celle de ce Jacques de Belleville, conducteur des ballets du Roi, qui, six fois en l'espace de vingt ans, a été remise en question. Aux mariages apparaissent les gens les plus divers ; le garçon de vaisselle inscrit son nom sur un registre où quelques pages plus loin la reine Anne d'Autriche posera le sien. Les arts parfois se confondent ; ainsi nous est-il loisible d'assister, avec Pierre de La Barre, au contrat de mariage du disciple de Molière, La Grange. Un tel mélange des classes sociales jette une pleine lumière sur le milieu dans lequel chacun a vécu.

A l'heure où Mazarin préside aux destinées de la musique en France et où grandes étaient ouvertes les portes aux artistes italiens, il est curieux de constater que pas un d'entre eux ne figure au Châtelet après 1651. Les étrangers, d'ailleurs, n'y sont pas légion et hors deux Anglais égarés sur ces registres, il semble que la sévère institution parisienne ait effrayé tous ceux qui étaient nés au-delà de nos frontières. Plus fréquents sont les provinciaux : Bourguignons, citoyens de Rouen ou d'Avignon, nous ont laissé trace de leur passage devant l'illustre tribunal.

La lecture d'une telle nomenclature pourra peut-être paraître fastidieuse et la documentation apportée sur chaque musicien d'un intérêt assez mince ; ce ne sont encore, comme l'indique Jules Ecorcheville, « que des indications confuses, mais tout nous invite à espérer qu'elles seront bientôt suivies d'un grand nombre d'autres du même genre qui les compléteront peu à peu ».

Puissent ces quelques renseignements supplémentaires être un timide acheminement vers la réalisation de ce souhait, et servir, dans leur très modeste domaine, à tous les chercheurs désireux de mieux connaître une des périodes les plus brillantes de l'histoire de notre pays.

Françoise GAUSSEN

ANDRIEU (Félix) **1675, 24 février**
Joueur d'instruments de musique chez le Roi.

Après sa mort, contrat de mariage de sa fille, Marie Andrieu, et de Aimeri Le Beau, bourgeois de Paris, passé en présence de *Jean Andrieu*, maître à danser de son Altesse Royale Mademoiselle d'Orléans. La future épouse apporte 8.000 livres tournois.

Y 230, f° 6 v° (2.294)

ANDRIEU (Jean) **1675, 24 février**
Cf. ANDRIEU (Félix)

ARGUET (Jérôme) **1677, 2 septembre**
Joueur des Menus Plaisirs de Sa Majesté.

Contrat de mariage de sa veuve, Louise Goullé, avec Jacques Hubert, maître savetier à Paris.

Y 233, f° 381 v° (1.909)

AUGET (Paul) **1635, 15 février**
Surintendant de la musique de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de André Guyon, notaire au châtelet de Paris, et de Catherine de La Barre, passé en sa présence.

Y 213, f° 356 (1.992)

AUGET (Paul) **1656, 12 novembre**
Seigneur du Saussoye, Surintendant de la musique de la Chambre du Roi.

Cession et transfert de terres au terroir de Vaux à son fils, Paul Auget, maître ès arts en l'université de Paris, par Philippe du Val, écuyer, seigneur de la Gaulde.

Y 192, f° 5 (3.323)

AUGET (Paul) **1658, 20 janvier**
Surintendant de la musique de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Pierre de Cyrano, conseiller du Roi, trésorier général des offrandes, aumônes et dévotions de Sa Majesté, et de Marie Doussin, passé en sa présence.

Y 195, f° 228 (1.147)

AUGET (Paul) **1665, 29 avril**
Surintendant de la musique de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de François Pouget, sieur de la Gibaudière, avocat au Parlement, et de Marie-Françoise de Bordeaux, passé en présence de sa veuve, Maris Le Camus.

Y 222, f° 75 (2.322)

AULMONT (François) **1651, 11 juin**
Violon ordinaire de la Chambre du Roi.
Demeure rue de Jouy, paroisse Saint-Paul.

Donation à sa fille.

Y 188, f° 209 v° (392)

BAILLY (Henri de) **1652, 4 janvier**
Surintendant de la musique de la Chambre du Roi.

Donation faite par François du Vivier, procureur au Châtelet de Paris, à Pierre Miquelle, sieur de Saint-Amand, d'une rente provenant de feu Henri de Bailly et de sa femme Claude Balifre.

Y 188, f° 465 (825)

BAILLY (Henry de) **1661, 9 novembre**
Intendant de la musique du Roi.

Donation faite, après sa mort, par son fils Charles de Bailly, chef de paneterie de la Reine de la Grande-Bretagne, à son petit neveu Gaspard Richot, sieur de Sermoise, de ses droits en sa succession.

Y 200, f° 279 (5.049)

BAILLY (Henry de) **1662, 12 mai**
Surintendant de la musique de la Chambre du Roi de France.

Contrat de mariage de son fils Charles de Bailly, actuellement à Londres, avec Marie Confais, fille de feu Jean Confais, bourgeois de Montfort l'Amaury.

Y 201, f° 1 (1)

BAILLY (Henry de) **1671, 17 février**
Surintendant de la musique du Roi.

Donation faite par Marie-Marguerite de Bailly à sa sœur Anne de Bailly, de ce qui lui revient de la succession d'Henri de Bailly.

Y 221, f° 44 (1.820)

BALIFRE (Mathias de) **1649, 14 novembre**
Maître de la musique de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de son fils Nicolas avec Françoise Yvon.

Y 188, f° 487 (858)

BALLARD (Christophe) **1675, 4 février**
Seul imprimeur du Roi pour la musique.
Demeure rue Saint-Jean de Beauvais à l'enseigne du Mont de Parnasse, paroisse Saint-Etienne-du-Mont.

Donation à son frère Robert Ballard, clerc du diocèse de Paris.

Y 229, f° 564 (2.259)

BALLARD (Christophe) **1679, 12 mars**
Seul imprimeur du Roi pour la musique.

Contrat de mariage de Jean Raverdy, imprimeur, et de Jeanne Perdrix, passé en sa présence.

Y 236, f° 291 (1.492)

BALLARD (Pierre) **1627, 16 juin**
Commissaire ordinaire de l'artillerie de France et imprimeur de la musique du Roi.

Contrat de mariage de Louis de Brotonne, maître serrurier, bourgeois de Paris, et de Gillette Fromentin, passé en sa présence.

Y 189, f° 193 (1.173)

BALLET (Henri) **1664, 3 octobre**
Cf. RACQUET (Jean)

BARIE (Denis) **1663, 22 octobre**
Maître joueur d'instruments du Roi.

Contrat de mariage de Jean Marie, huissier à Verge au Châtelet de Paris, et de Marguerite du Tillay, passé en sa présence.

Y 204, f° 375 v° (1.985)

BEAUJEAN (Augustin) **1663, 27 janvier**
Maître joueur d'instruments de musique.
Demeure île Notre-Dame, rue des Deux-Ponts, paroisse Saint-Louis.
Fils d'*Abel Beaujean*, maître joueur d'instruments.

Contrat de mariage avec Denise-Madeleine Jossier, passé en présence de *Regnault Charpentier*, maître joueur d'instruments.

Y 202, f° 213 (914)

BELARD (Jacques) **1672, 26 février**
Prêtre, musicien ordinaire de la Chapelle du Roi.

Reçoit une donation de Marie Grosjean, veuve de Robert Vin, huissier audiencier du Clergé de France.

Y 224, f° 164 v° (3.256)

BELLET [ou BELET] (Jean) **1663, 1er août**
Organiste de l'église Saint-Paul à Paris.

Après sa mort, contrat de mariage de sa fille Anne Bellet avec Jean Morel, garde à cheval des plaisirs du Roi dans la capitainerie de Saint-Germain-en-Laye.

Y 204, f° 115 (1.717)

BELVAL (Martin de) **1675, 2 juin**
Maître joueur d'instruments de musique et à danser.

Contrat de mariage de François de La Porte, juré chargeur de lois à Paris, et de Marie Le Prince, passé en sa présence.

Y 230, f° 286 v° (2.599)

BELLEVAL **1678, 20 février**
Maître à danser et joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de sa fille Charlotte de Belleval avec Onésime Pierrelot, barbier perruquier à Paris.

Y 234, f° 366 (366)

BELLEVILLE (Jacques de) **1658, 3 octobre**
Conducteur des ballets du Roi.

Donation mutuelle, après sa mort, entre sa veuve Antoinette Guibourg et sa servante domestique Jeanne Germier.

Y 196, f° 80 (2.359)

BELLEVILLE (Jacques de) **1664, 2 mars**
Conducteur des ballets du Roi.

Donation, faite après sa mort, par sa veuve Antoinette Guibour à son ancienne servante Jeanne Germier.

Y 204, f° 479 v° (2.087)

BELLEVILLE (Jacques de) **1665, 6 mars**
Intendant des ballets du Roi.

Contrat de mariage de Gabriel du Mas, notaire au Châtelet de Paris, et d'Anne de Monthenaut, passé en présence de sa veuve Antoinette Guibour.

Y 207, f° 205 v° (3.212)

BELLEVILLE (Jacques de) **1668, 17 mars**
Conducteur des ballets du Roi.

Donation faite par sa veuve Antoinette Guibourg à son ancienne servante Jeanne Germier.

Y 213, f° 324 (1.968)

BELLEVILLE (Jacques de) **1677, 4 août**
Intendant des ballets du Roi.

Accord fait au sujet de la succession de sa veuve, Antoinette Guybourg, par son petit-neveu Antoine de Lettre, caporal et fourrier dans la compagnie colonelle du régiment des gardes françaises du Roi, et les frères et sœurs de celui-ci, dans laquelle la servante Jeanne Germier était soupçonnée de détournements.

Y 233, f° 461 (2.014)

BELLEVILLE (Jacques de) **1679, 27 septembre**
Conducteur des Ballets du Roi.

Donation faite par Jeanne Germier à Claude Deschamps, veuve de Jean Baptiste écuyer, et à Jeanne Baptiste des Mézières, de ce qui lui est dû de la donation de feu Antoinette Guibourg, veuve de Belleville.

Y 237, f° 123 (1.877)

BELLEZONZES (Antoine) **1658, 14 octobre**
Chantre de la musique du Roi.

Contrat de mariage de Didier de Lamour, marchand perruquier (perruquier chanté par Boileau dans le Lutrin) demeurant rue Sainte-Anne, paroisse Saint-Barthelemi, et de Anne du Buisson, passé en sa présence.

Y 201, f° 49 v° (62)

BERANGER (Etienne) **1648, 29 avril**
Hautbois ordinaire du Roi.
Demeure rue Longpont, paroisse Saint-Gervais.

Contrat de mariage avec Julienne Boucherot, veuve de Nicolas Pony, officier de la tannerie, passé en présence de son fils *Jean Béranger*, hautbois ordinaire du Roi.

Y 189, f° 293 (1.193)

BERANGER (Etienne) **1658, 23 septembre**
Violon et hautbois du Roi.

Contrat de mariage de Pierre Bourgeois, maçon à Paris, et de Madeleine Coulon, veuve de Charles Houzé, bourgeois de Paris, passé en sa présence.

Y 196, f° 399 (2.806)

BÉRANGER (Jean) **1648, 29 avril**
Cf. BÉRANGER (Etienne)

BERNARD (Nicolas) **1669, 16 septembre**
L'un des 24 violons ordinaires de la Chambre du Roi.
Demeure rue Saint-Martin, paroisse Saint-Nicolas des Champs.

Donation mutuelle avec sa femme Marguerite Fecanet.

Y 217, f° 152 (158)

BERTIER (Pierre), Sieur de La fosse **1663, 15 août**
Maître joueur d'instruments à Paris.
Demeure au faubourg Saint-Germain-des-Prés, rue Saint-Benoît, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Marie de Lissany.

Y 204, f° 170 v° (1.776)

BERTHOD (Blaise) **1654, 24 avril**
Ordinaire de la musique du Roi.

Contrat de mariage de Edme Dalligny, maréchal, demeurant rue de Richelieu, et de Marie Narjoutte, veuve d'Edme Ridar, servante à Paris, passé en sa présence.

Y 191, f° 162 v° (2.767)

BERTHOD (Jean-François) **1667, 23 novembre**
Prêtre, précepteur des pages de la musique du Roi. Ministre des Enfants Rouges.

Contrat de mariage de Catherin des Maisons, avocat en la cour du Parlement, et de Nicole Dauvergne, passé en sa présence.

Y 219, f° 356 (1.224)

BERTHOD (Jean-François) **1670, 21 janvier**
*Prêtre, précepteur des pages de la musique du Roi, et directeur de l'hôpital des Enfants Rouges à Paris (*c'est *Bertod le châtré).*

Contrat de mariage de Gilles Lohy, bourgeois de Paris, et de Marie Motheau, veuve de Jacques Huet, chirurgien à Paris, passé en sa présence.

Y 218, f° 143 v° (611)

BEZANCOURT (Philippe) **1672, 10 décembre**
L'un des 25 violons ordinaires du Roi.

Contrat de mariage de Louis Letellier, marchand bourgeois de Paris, et d'Elisabeth Aubert, passé en sa présence.

Y 227, f° 418 v° (837)

BINET (Charles) **1677, 29 mai**
Maître en fait de danse à Paris.

Contrat de mariage de Paul de Laffillé, Seigneur de Copeau, et d'Anne Gohory, passé en sa présence.

Y 233, f° 90 v° (1.550)

BLANCHE (Jean) **1671, 25 novembre**
Joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Pierre Guitton, bourgeois de Paris, et de Françoise Giscard, passé en sa présence.

Y 223, f° 122 (2.822)

BLANCHET (Pierre) **1670, 16 novembre**
Joueur d'instruments de musique.

Contrat de mariage de Philbert Guillin, bourgeois de Paris, et de Marie Noinville, passé en sa présence.

Y 220, f° 316 v° (1.641)

BLONDEL (Simon) **1674, 4 février**
Musicien de leurs Majestés.

Contrat de mariage de sa veuve Anne Roger et de Simon Naudin, maître couvreur de maisons à Paris.

Y 228, f° 274 (1.295)

BOESSET (Antoine de) **1651, 24 décembre**
Maître d'hôtel ordinaire du Roi. Surintendant des musiques de Sa Majesté.
Demeure rue du Mail, paroisse Saint-Eustache.

Donation faite par sa veuve Jeanne de Guédron à ses 3 fils.

Y 189, f° 18 v° (878)

BOESSET (Jean de) **1651, 24 décembre**
Ecuyer, Seigneur de Hault, Conseiller du Roi. Surintendant de la musique de la Chambre du Roi.
Demeure rue Neuve, paroisse Saint-Eustache.

Reçoit une donation de sa mère Jeanne de Guédron.

Y 189, f° 18 v° (878)

BOESSET (Jean de) **1655, 24 octobre**
Chevalier, Seigneur de Dehault, Maître d'hôtel du Roi. Surintendant de la musique de la Chambre de Sa Majesté.
Demeure à Paris, rue Montmartre, paroisse Saint-Eustache. Se trouve actuellement en sa maison Seigneuriale de Dehault.

Donation de sa femme Marie Boisseau à Jacques de Guédron, écuyer, sieur de Lestangs.

Y 192, f° 443 (4.095)

BOESSET (Jean de) **1673, 27 juillet**
Chevalier, Seigneur de Hault, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi. Surintendant de la musique de leurs Majestés.
Demeure rue Neuve, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Marie-Laurence Le Haguais. La future épouse apporte 10.000 livres tournois en argent et 700 livres tournois en meubles.

Y 227, f° 297 v° (691)

BOILLY (Nicolas de) **1662, 20 août**
Hautbois et violon ordinaire du Roi.
Fils de feu *Barnabé de Boilly*, aussi hautbois et violon du Roi.
Demeure rue Saint-Louis, paroisse Saint-Gervais.

Contrat de mariage avec Marie Courboin, demeurant rue Saint-Antoine, paroisse Saint-Paul, passé en présence de *Nicolas Hotteterre*, hautbois et violon du Roi, de *Nicolas Mallier*, hautbois et violon ordinaire du Roi, et de *Louis Paisible*, cromorne et trompette marine de Sa Majesté.

Y 204, f° 5 v° (1.599)

BONNERT (Nicolas) **1675, 21 avril**
Maître ès exercice de la danse à Paris.

Contrat de mariage de Jean-Baptiste Montallier, commis dans les vivres de Sa Majesté, et Gabrielle Cornillart, passé en sa présence.

Y 230, f° 207 (2.515)

BONY (Pierre) **1674, 13 avril**
Ordinaire de la musique du Roi.
Demeure rue Saint-Honoré, susdite paroisse.

Reçoit, avec sa femme Claude Hérardin, une donation de Jacques Racyne, marchand de vins à Paris, et de sa femme Marie Brados.

Y 228, f° 212 v° (1.205)

BORDEAUX (Pierre de) **1678, 23 août**
Organiste à Saint-Benoît.

Contrat de mariage de Bernard Pillon, jardinier à Paris, et de Françoise Messant, passé en sa présence.

Y 238, f° 222 (2.678)

BOUGARD (Simon) **1672, 18 janvier**
Maître faiseur d'instruments de musique.

Contrat de mariage de sa veuve Marguerite Lambert avec Antoine de Volle, tapissier.

Y 230, f° 190 v° (2.496)

BOURGOING (Louis) **1657, 1er octobre**
Organiste à Paris.
Demeure dans l'enclos du couvent des religieux de la Merci, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs.

Contrat de mariage avec Catherine Curé, demeurant rue du Perche, Marais du Temple.

Y 194, f° 390 (611)

BOURGOING (Louis) **1659, 21 juillet**
Bourgeois et organiste à Paris.

Contrat de mariage de Michel Herisson et de Claude Curé, demeurant rue du Perche, paroisse Saint-Jean-en-Grève, passé en sa présence.

Y 197, f° 14 (3.042)

BOYVIN (Gabriel) **1680, 26 septembre**
Organiste à Paris.
Demeure dans l'enclos des Quinze Vingts.
Fils d'un des frères aveugles dudit hôpital des Quinze Vingts.

Contrat de mariage avec Anne Barthéllemy, veuve de Balthazar Guignet, officier de la Comtesse de Soissons.

Y 238, f° 476 v° (2.976)

BOYVIN (Paul) **1628, 6 janvier**
Organiste à Paris.

Contrat de mariage de Nicolas Jean, gantier, et de Elisabeth Lamy, veuve de Gilles Tarel, couverturier, passé en sa présence.

Y 206, f° 146 (2.698)

BRESMES (Maxent) **1671, 25 novembre**
Joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Pierre Guitton, bourgeois de Paris, et de Françoise Giscard, passé en sa présence.

Y 223, f° 122 (2.822)

BRETAU (Jean) **1669, 1er mars**
Maître à danser à Paris.

Contrat de mariage de Guillaume Longuet, gouverneur des enfants du marquis de Fesquier, et d'Edmée Champeau, passé en sa présence.

Y 216, f° 167 v° (3.130)

BRETEUIL (Adrien) **1660, 5 novembre**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Antoine Caillioy, bourgeois de Paris, et de Geneviève Collemard, passé en sa présence.

Y 200, f° 173 v° (4.878)

BRULEAU (Adrien) **1675, 11 janvier**
Trompette des gardes du corps du Roi.
Logé en la ville Saint-Denis, en l'hôtellerie de l'Ours, paroisse des Trois-Patrons.

Contrat de mariage avec Constance Vessières, veuve de Gabriel Chevalier, maître pâtissier à Saint-Denis. La future épouse apporte 4.000 livres tournois.

Y 229, f° 469 (2.151)

BUCAMP (Claude) **1676, 11 août**
Musicien.
Demeure à Senlis.

Donation à sa sœur Barbe Bucamp, femme de Simon Colombel, maître boulanger de petits pains à Paris.

Y 232, f° 61 (808)

CABARET (Jacques) **1651, 26 juin**
Prêtre-chantre et chapelain ordinaire de la Sainte-Chapelle du Palais à Paris.
Demeure dans l'enclos du Palais.

Donation à Jean Cabaret l'aîné, vigneron.

Y 188, f° 214 (400)

CAILLAT (Edme) **1674, 3 février**
Maître joueur d'instruments.

Contrat de mariage de Toussaint Lucas, maître tailleur d'habits à Paris, et de Marguerite Caillat, veuve de Jean Garnier aussi maître tailleur d'habits à Paris, passé en sa présence.

Y 228, f° 272 v° (1.292)

CAILLOT **1677, 31 août**
Cf. LA MOTTE (Pierre de)

CALIPPÉ (Jean) **1656, 13 mai**
Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.
Demeure rue des Arcis, paroisse Saint-Merry.

Reçoit une donation de Françoise Pichot, femme séparée de biens et d'habitation de Christophe Davoyne, maître passementier boutonnier à Paris.

Y 193, f° 116 (4.393)

CAMP (Jean de) **1653, 14 septembre**
Maître à danser.
Demeure dans l'accadémie de M. de Montesson à Riom.

Contrat de mariage de Claude Chandellier, Sieur du Bouschet, et de Jacqueline Moulhard, passé en sa présence.

Y 192, f° 38 v° (3.388)

CAMUS (Denis) **1669, 6 mars**
Joueur d'instruments à Paris.
Demeure rue des Vertus, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs.

Donation mutuelle avec sa femme Claude Bérault.

Y 215, f° 408 (2.931)

CARRÉ (Hippolyte) **1651, 5 novembre**
Tambour de la Chambre du Roi.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Despotz.

Y 188, f° 412 (733)

CARRÉ (Hippolyte) **1665, 24 juillet**
Tambour du Roi.
Demeure rue Princesse, paroisse Saint-Sulpice.

Donation faite par Hugues de Bouton, chevalier, seigneur et baron de Ferrières, maître d'hôtel ordinaire du Roi et gentilhomme ordinaire de Sa Majesté, actuellement logé chez Hippolyte Carré, à Madeleine Bellayve, veuve de François Chalmette, écuyer, Sieur de Saint-Martin.

Y 208, f° 154 v° (3.597)

CARON (François) **1655, 15 juillet**
Cf. MARINY (Clément de)

CARON [ou CARRON] (Nicolas) **1661, 13 juin**
Organiste, joueur d'instruments et maître écrivain à Paris.
Demeure rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Eustache.

Donation mutuelle avec sa femme Françoise Prévost.

Y 200, f° 5 (4.698)

CARON (Nicolas) **1669, 6 janvier**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Julien Pichot de Montigny, cocher d'Etienne d'Aligre, chevalier, Seigneur de La Rivière, et de Françoise Baumigable, veuve d'Olivier Carron, maître écrivain à Paris, passé en sa présence.

Y 216, f° 372 (3.317)

CARON (Nicolas) **1669, 22 septembre**
Organiste.

Contrat de mariage de Jean Varin, bourgeois de Paris, et de Françoise de Sainte-Colombe, passé en sa présence.

Y 217, f° 427 (436)

CATHALA (Jean) **1679, 31 décembre**
Enseignant la musique à Paris.

Contrat de mariage de Robert Hestier, officier de l'Archevêque de Paris, et de Catherine Gaultier, passé en sa présence.

Y 237, f° 478 v° (2.378)

CAUDRILLIER (Antoine) **1661, 13 août**
Maître joueur d'instruments.
Demeure rue des Cordiers, en la maison des Deux tourterelles, paroisse Saint-Benoît.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Boulet.

Y 200, f° 300 (5.080)

CAUDRILLIER (Antoine) **1667, 22 novembre**
Maître joueur d'instruments.

Contrat de mariage de Louis Fromont, maître pâtissier à Paris, et de Marie Berry, passé en sa présence.

Y 213, f° 43 v° (1.716)

CAVELLÉ (Pierre) **1674, 19 janvier**
L'un des 24 violons ordinaires de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Guillaume Cassegrain, maître peintre et sculpteur à Paris, et Louise Damar, passé en sa présence.

Y 228, f° 73 (999)

CHABANCEAU DE LA BARRE
Cf. LA BARRE
CHAMBONNIÈRES
Cf. CHAMPION

CHAMPENOIS (Nicolas) **1669, 18 décembre**
Maître de musique à Paris.

Donation faite à sa femme Jeanne de La Garde, par Catherine Lange, veuve de François Trichard, blanchisseur ordinaire de la maison du Roi.

Y 217, f° 412 v° (417)

CHAMPION (Jacques) **1652, 16 décembre**
Seigneur et baron de Chambonnières.
Demeure à Paris, rue Saint-Claude.

Contrat de mariage avec Marguerite Ferret, en pension en la maison de Mlle Pollaillon, à Saint-Marcel-lez-Paris.

Y 189, f° 462 (1.580)

CHAPELLE fils (Jacques) **1667, 17 février**
Maître à danser.
Demeure rue Galande, paroisse Saint-Etienne-du-Mont.

Reçoit une donation de Charles Assicot, bourgeois de Paris.

Y 211, f° 220 v° (999)

CHAPPERON (François) **1663, 10 août**
Maître de musique de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Contrat de mariage de Jean-Baptiste Verrière, contrôleur du greffe criminel de la cour du parlement de Paris, et de Guillemette des Etangs, passé en sa présence.

Y 204, f° 158 v° (1.763)

CHAPPERON (François) **1665, 27 novembre**
Maître de la musique des enfants de chœur de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris.

Contrat de mariage de Martin Brice, Sieur de Geyeries, et de Françoise de Vaudrenant, passé en sa présence.

Y 226, f° 327 (285)

CHAPPERON (François) **1676, 21 mai**
Maître de la musique de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Contrat de mariage de Jean Landrin, bourgeois de Paris, et d'Elisabeth Bossard, passé en sa présence.

Y 231, f° 447 (517)

CHARLOT (Augustin) **1669, 27 juillet**
De la musique du prince de Condé.

Contrat de mariage de Alexandre Richer, chirurgien ordinaire du prince de Condé, et de Marguerite Potaque, passé en sa présence.

Y 218, f° 110 (584)

CHARPENTIER (Regnault) **1663, 27 janvier**
Cf. BEAUJEAN (Augustin)

CHARPENTIER (Regnault) **1663, 12 juillet**
Maître à danser.

Contrat de mariage de Gilbert Grenade, tailleur d'habits à Paris, et de Marie Le Chart, passé en sa présence.

Y 203, f° 321 (1.404)

CHARPENTIER (Regnault) **1665, 20 avril**
Maître à danser.

Contrat de mariage de Pierre Fagnon, valet de chambre de M. Benoise, conseiller du Roi en la cour du Parlement, et de Jeanne Cordier, passé en sa présence.

Y 207, f° 130 v° (3.153)

CHAUDRONNIER (Jacques) **1654, 18 avril**
Tambour d'une compagnie du régiment des gardes Suisses.
Demeure à Argenteuil.

Donation à l'œuvre et fabrique de l'église et paroisse Saint-Roch.

Y 191, f° 177 (2.792)

CHAUVEAU (Henry) **1669, 11 décembre**
Maître à l'exercice de la danse.
Demeure à Saint-Germain-des-Près lez Paris, près la porte Dauphine, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Caillault.

Y 217, f° 404 v° (407)

CHAVET (Pierre) **1679, 28 décembre**
Maître joueur d'instruments de musique et bourgeois de Paris.
Demeure au Faubourg Saint-Antoine, rue Saint-Bernard, paroisse Saint-Paul.

Donation à Simon Pierre Chavet, son fils, acolyte du diocèse de Paris.

Y 237, f° 337 v° (2.184)

CHÉRET (Charles) dit LA PIERRE **1660, 24 mars**
Cf. CHÉRET (Gilles) dit LA PIERRE

CHÉRET (Gilles) dit LA PIERRE **1660, 24 mars**
Joueur d'instruments du prince de Condé.
Demeure rue Michel Le Conte, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs.

Donation à son frère aîné *Charles Chéret*, dit La Pierre, aussi joueur d'instruments à Paris.

Y 198, f° 238 v° (3.863)

CHICANEAU (Jean) **1671, 12 avril**
Maître à danser à Paris.

Contrat de mariage de François Sain, cordonnier à Paris, et de Nicole Cordier, veuve de Marguerin Huby, gagne deniers, passé en sa présence.

Y 223, f° 10 (2.729)

CHRESTIEN
Cf. CRESTIEN

CHRESTIEN (Rollin) **1651, 29 mai**
Maître chaudronnier et faiseur de trompettes et cors de chasse.
Demeure rue de la Ferronnerie, paroisse des Saints-Innocents.

Contrat de mariage de Honoré Boussey, veneur, et d'Antoinette Bouvré, passé en sa présence.

Y 188, f° 241 v° (441)

CLÉRAMBAULT (Dominic) **1676, 17 mai**

Maître joueur d'instruments à Paris, et l'un des 24 violons du Roi.

Demeure rue Saint-Antoine.

Contrat de mariage de Jean Galbrun, maître tailleur d'habits, et de sa sœur Catherine Clérambault, passé en sa présence.

Y 232, f° 14 (738)

CLERMONT (François de) **1659, 3 novembre**

Musicien.

Contrat de mariage de François Adelé, écuyer, sieur des Liberdières, et d'Anne Hesquelin, passé en sa présence.

Y 197, f° 351 (3.438)

COCHER (Jean) **1662, 8 juillet**

Sonneur d'instruments.

Contrat de mariage de Nicolas Mattereau et de Geneviève Aillery, passé en sa présence.

Y 203, f° 201 v°

COCHINAT (François) **1668, 7 janvier**

Trompette du duc d'Orléans, frère unique du Roi.

Demeure rue Neuve Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch.

Contrat de mariage avec Françoise Regnault, veuve de Gilles Alain, marchand de vin, passé en présence de *Jacques Roger sieur de Beaulieu*, trompette de la Chambre du Roi.

Y 213, f° 117 v° (1.781)

COCQUET (Claude) **1664, 22 juin**

Maître faiseur d'instruments de musique.

Contrat de mariage de Jacques Johamel, marchand mercier, bourgeois de Paris, et de Marie de La Salle, passé en sa présence.

Y 206, f° 74 (2.625)

COISNARD (François) **1679, 20 juin**

Prêtre, chantre et chanoine en l'église collégiale de Champaux-en-Brie.

Donation à Madeleine Bruneau.

Y 236, f° 407 v° (1.620)

COLLICHON (Nicolas) **1651, 24 mai**

Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.

Reçoit, ainsi que sa femme Marguerite Lucas, une donation de Thomas Le Tourneur, théologien, prêtre.

Y 188, f° 100 (190)

Nouvelle donation. **1654, 3 janvier**

Y 196, f° 67 v° (2.594)

COLLICHON (Nicolas) **1661, 12 août**

Marchand de luths et instruments de musique ordinaire du Roi.

Demeure rue de la Harpe, paroisse Saint-Séverin.

Contrat de mariage de sa fille Jeanne Collichon et de Gabriel Boullon, commissaire de la marine.

Y 202, f° 275 v° (981)

COMPAGNON (François) **1663, 19 février**
Chantre et chanoine de Saint-Louis de Champigny-sur-Vendée, province de Poitou, y demeurant ordinairement.

Donation à Marie Le Sage, veuve de Jean Capelain, marchand bourgeois de Paris.

Y 202, f° 185 (879)

CONSTANTIN (Jean) **1676, 16 juillet**
Maître à danser.

Contrat de mariage de Jacques Le Moyne, maître charron à Paris, et de Geneviève de Marne, passé en sa présence.

Y 232, f° 530 v° (1.372)

CONSTANTIN (Louis) **1653, 30 mars**
L'un des 24 violons ordinaires de la Chambre du Roi et maître de tous les maîtres joueurs d'instruments tant hauts que bas de France.

Contrat de mariage de Nicolas Leroux, tissutier rubannier à Paris, et d'Elisabeth Belot, passé en sa présence.

Y 190, f° 85 (1.786)

CONSTANTIN (Louis) **1655, 7 mars**
Cf. DESNOYERS (Antoine)

COTTIN (Germain) **1677, 31 août**
Cf. LA MOTTE (Pierre de)

COUPERIN (Charles) **1662, 11 février**
Organiste de l'église Saint-Gervais à Paris.
Demeure rue du Monceau, paroisse Saint-Gervais.

Contrat de mariage avec Marie Guérin, passé en présence de *François Couperin*, organiste de l'église de Paris, frère de Charles.

Y 201, f° 173 (196)

COUPERIN (François) **1662, 11 février**
Cf. COUPERIN (Charles)

COUPERIN (François) **1672, 18 janvier**
Organiste, bourgeois de Paris.

Contrat de mariage de Antoine de Volle, tapissier, et de Marguerite Lambert, passé en sa présence.

Y 230, f° 190 v° (2.496)

COUTTIS (Nicolas) **1663, 8 novembre**
Maître menuisier à Paris et facteur d'orgues.

Jean Hastrel, bourgeois de Paris, fait donation à Jean Le Page, prévôt en la prévôté de Bourg en Rettrelois, de droits provenant en partie de son fils, légataire universel de Nicolas Couttis.

Y 204, f° 175 v° (1.783)

CRESTIEN (Jacques) **1657, 15 janvier**
Faiseur de trompes ordinaire du Roi.

Contrat de mariage de Etienne Bailly, veneur, et d'Antoinette Malboure, passé en sa présence.

Y 201, f° 29 v° (39)

DAMAULDIN (François) **1654, 14 mai**
Maître joueur d'instruments.

Contrat de mariage de Pasquier Collery, dit du Plessis, archer de la compagnie du chevalier du Guet de Paris, et de Catherine Matru, passé en sa présence.

Y 191, f° 226 (2.873)

DANDRIEU
Cf. ANDRIEU

DANDRIN (François) **1677, 27 février**
Cf. DANDRIN (Guillaume)

DANDRIN (Guillaume) **1677, 27 février**
Organiste à Paris.
Demeure rue des Ecouffes, paroisse Saint-Gervais.

Contrat de mariage avec Marguerite Vautrain, passé en présence de *François Dandrin*, aussi organiste à Paris. La future épouse apporte 1.250 livres tournois.

Y 233, f° 130 (1.594)

DANICAN (Jean) dit PHILIDOR **1648, 23 août**
Joueur d'instruments de musique de Sa Majesté.

Contrat de mariage de Luc Langlois, valet de chambre de M. de Villiers, commissaire des guerres, et de Marie des Escouttes, passé en sa présence.

Y 202, f° 43 v° (606)

DARTHUET (Louis) **1677, 16 mai**
Sieur de Grandmaison.
Maître à danser ordinaire du Roi et l'un des 24 violons.

Contrat de mariage, après sa mort, de sa fille, Marie Darthuet, avec Jean Liesse, juré chargeur de bois, bourgeois de Paris.

Y 233, f° 63 v° (1.520)

DATTELIN (François) dit FRANCISQUE **1668, 17 juin**
Opérateur pour les dents et joueur d'instruments.

Testament de Pierre Dattelin, son père, dit Brioché, joueur ordinaire des menus plaisirs du Roi (montreur de marionnettes), et de Anne Prévost, sa mère, dans lequel il est exhérédé pour les avoir injuriés et battus maintes fois.

Y 222, f° 100 v° (2.341)

DELARIVIÉRE (Simon) **1680, 9 février**
Maître à danser à Paris.
Demeure rue des Boucheries, paroisse Saint-Sulpice.

Contrat de mariage avec Catherine Oto, veuve de Pierre Malteste, marchand de vins à Paris.

Y 238, f° 58 (2.479)

DELASALLE (Jacques) **1679, 27 janvier**
Joueur de violon à Doullens en Picardie.

Contrat de mariage de sa veuve Toussainte Dugain avec Michel Regnault, maître savetier à Paris.

Y 236, f° 135 (1.316)

DELIONS (Marin) **1668, 1er février**
Cf. ENCLOS (Pierre des)

DENIS (Louis) **1677, 8 juillet**
Organiste de l'église Saint-Barthélémi à Paris.

Contrat de mariage de Louis Jullien, marchand, bourgeois de Paris, et de Marie Claude Vatrain, passé en sa présence.

Y 233, f° 345 (1.861)

DENISE (Jean) **1665, 16 janvier**
Compagnon menuisier et faiseur de vielles.
Demeure à Saint-Germain-des-Prés lez Paris, petite rue du Bac, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Barbe Baudret.

Y 206, f° 286 (2.835)

DESCAMPEAUX (François) Sieur de La Villette **1677, 28 février**
Maître de danse à Paris.
Demeure rue Calandre, paroisse Saint-Germain-le-Vieil.

Reçoit, avec sa femme Gérarde de Gyot, une donation de François du Fos, seigneur de La Tolle Emery, conseiller du Roi en la cour du Parlement.

Y 233, f° 26 (1.476)

DESCAU (Jean) **1652, 13 mai**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Ancelot Destrée, tailleur d'habits à Paris, et de Louise Hébert, passé en sa présence.

Y 189, f° 186 (1.158)

DES ENCLOS (Pierre)
Cf. ENCLOS (Pierre des)

DESMATINS (Claude) **1666, 29 avril**
L'un des 24 joueurs d'instruments ordinaires de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Pierre Destournelles, homme de chambre de M. de Pernon, premier maître d'hôtel de la duchesse d'Orléans, et de Geneviève Le Bègue, passé en sa présence.

Y 209, f° 351 v° (282)

DESNOTS (Jean) **1668, 1er février**
Cf. ENCLOS (Pierre des)

DESNOYERS (Antoine) **1655, 7 mars**
Joueur de violon ordinaire de la Chambre du Roi.
Demeure à Saint-Germain-des-Prés, rue des fossés (entre les portes de Bussy et de Nesle).

Contrat de mariage avec Suzanne de La Fontaine, en présence de Louis *Constantin*, joueur de violon ordinaire de la Chambre du Roi et maître des joueurs d'instruments tant hauts que bas du Royaume, de *Michel Léger*, l'un des 24 joueurs de violon ordinaires de la Chambre du Roi, et de Etienne Chevalier, maître peintre.

Y 192, f° 91 (3.480)

DESPREZ (Claude) **1669, 23 juillet**
Maître de musique à chanter.
Demeure rue et terre de Cambrai, paroisse Saint-Etienne-du-Mont.

Contrat de mariage avec Catherine Flutault, demeurant rue Neuve Notre-Dame, paroisse Sainte-Geneviève du miracle des Ardents. La future épouse apporte 1.500 livres tournois.

Y 218, f° 341 (781)

DEVELOY (Pierre) **1668, 30 juin**
Chantre ordinaire de la musique du Roi.
Demeure rue Saint-Denis, paroisse Saint-Eustache.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Crespin.

Y 214, f° 426 v° (2.502)

DHUIT (Jacques) dit POILBLANC **1656, 24 février**
Fifre dans le régiment des gardes du Roi.
Demeure faubourg Saint-Denis, paroisse Saint-Laurent.

Jeanne Thouze, veuve de Jean de la Vaulle, maître potier d'étain à Paris. (Contrat de mariage ?).

Y 193, f° 167 v° (4.473)

DIBUSSON (Pierre) **1674, 3 janvier**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de François Deschamps, bourgeois de Paris, et d'Elisabeth Boulier, veuve de Gilles Cretot, chirurgien, passé en sa présence.

Y 228, f° 149 (1.107)

DREUX (Aymery). **1680, 31 juillet**
Prêtre, sous-chantre et chanoine de Notre-Dame de Paris.

Reçoit une donation de Colette Dreux, sa sœur et marraine, veuve de Louis de Belloy, chevalier, seigneur de Belloy.

Y 238, f° 371 bis (2.858)

DUBOIS (Jacques) **1632, 1er janvier**
Maître joueur d'instruments de musique.

Donation de sa sœur Marie Dubois.

Y 188, f° 417 v° (742)

DUBOIS (Jean) **1651, 22 novembre**
Musicien à Paris.

Contrat de mariage de François du Basq, l'un des 50 Suisses de la garde du corps du duc d'Orléans oncle du Roi, et de Bobiote Bréchu, passé en sa présence.

Y 188, f° 483 (852)

DUBOIS (Jean) **1664, 17 juin**
Musicien à Paris.
Demeure rue Saint-Louis, paroisse Saint-Barthélemi.

Reçoit une donation de Ester Croisé, veuve de Pierre Choquet, bourgeois de Paris.

Y 205, f° 222 (2.345)

DUCHESNE (Simon) **1654, 11 janvier**
Violon ordinaire de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Jean Gabriel Brissot, commis pour le Roi à la recette des tailles de l'élection de Coutances, et de Jeanne Sensier, passé en sa présence.

Y 191, f° 58 v° (2.577)

DUCLOS **1669, 14 mars**
Trompette de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Antoine de Mortagne, maître vinaigrier, bourgeois de Paris, et de Catherine Tachard, veuve de Jean Aubé, sommier du commun de Madame, passé en sa présence.

Y 216, f° 385 v° (3.328)

DU CROC (Jean) **1666, 17 octobre**
Maître de musique en l'église d'Amiens.

Contrat de mariage de Jean Martin, commis aux finances, et d'Anne du Croc, passé en sa présence.

Y 210, f° 354 (650)

DUDOIGT [ou DUDOIT] (Pierre) **1659, 23 avril**
Organiste de l'église des Révérends Pères Jésuites de la rue Saint-Antoine.
Demeure rue Saint-Antoine, paroisse Saint-Gervais.

Contrat de mariage avec Jeanne Flament.

Y 196, f° 467 (2.889)

DUDOIT (Pierre) **1677, 25 octobre**
Cf. GRAVIER (Jean-Melchior)

DUMONT (Michel) **1660, 11 août**
Trompette de la cavalerie du Pape.
Citoyen et habitant d'Avignon.

Donation à son frère Guillaume Dumont.

Y 200, f° 101 (4.800)

DUPIN (Moïse) **1657, 30 décembre**
L'un des hautbois du Roi.
Demeure rue Pavée, paroisse Saint-Sauveur.

Testament de sa femme Marie Haguet en faveur de son frère *Pierre Dupin*, violon du Roi.

Y 195, f° 124 (974)

DUPIN (Pierre) **1652, 12 janvier**
L'un des 24 violons du Roi.
Demeure rue de la Chanvrerie, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Anne Hanique demeurant rue des Augustins, paroisse Saint-André-des-Arts.

Y 189, f° 62 v° (955)

DUPIN (Pierre) **1657, 30 décembre**
Cf. DUPIN (Moïse)

DU PONT (Jean) **1652, 14 novembre**
Tambour major du régiment des gardes du Roi.
Demeure à Saint-Marcel lez Paris, grande rue et paroisse Saint-Martin.

Donation à Jacques Du Pont.

Y 189, f° 294 (1.269)

DUPONT (Louis) **1676, 2 juillet**
Maître à danser à Paris.

Contrat de mariage avec Catherine Lautier. La future épouse apporte 660 livres tournois.

Y 231, f° 508 (601)

DU PRÉ (Thomas) **1671, 26 mars**
Trompette de la Chambre du Roi.
Demeure rue Saint-Pierre, paroisse Saint-Eustache.

Donation mutuelle avec sa femme Marthe Rogier.

Y 221, f° 79 (1.848)

DURANT **1665, 13 février**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Pierre Chastelain, ancien greffier aux Eaux et forêts du bailliage de Nogent-sur-Seine, et de Marie Morel, passé en sa présence.

Y 207, f° 215 v° (3.218)

ELUART
Cf. HELUART

ENCLOS (Pierre des) **1668, 1er février**
Facteur d'orgues.
Demeure à la montagne Sainte-Geneviève, paroisse Saint-Etienne-du-Mont.

Contrat de mariage avec Marie Egasse, passé en présence de *Jacques Lefebvre*, facteur d'orgues à Paris, *Jean Desnots*, facteur d'orgues du Roi, *Michel de La Guerre*, organiste du Roi, et *Marin Delions*, organiste de Saint-Etienne-du-Mont.

Y 213, f° 180 v° (1.829)

ESSANCE (Elie) dit LA VIOLETTE **1656**
Tambour du régiment des gardes du Roi.
Demeure au Roule, paroisse Saint-Roch.

Donation mutuelle avec sa femme Catherine Guillaume.

Y 193, f° 136 v° (4.425)

FÉRON (Guillaume) **1653, 13 mai**
Musicien du Roi.

Donation faite après sa mort par sa veuve Catherine Le Boult à son fils François Féron.

Y 190, f° 245 v° (2.052)

FLEUROT (Jacques) **1679, 4 novembre**
Maître à danser.
Demeure rue de Longpont, paroisse Saint-Gervais.

Donation mutuelle avec sa femme Elisabeth Amouret.

Y 237, f° 179 (1.962)

FORMENTIN (Jean) **1651, 17 février**
Tambour d'un régiment de gardes.
Demeure rue de Seine.

Contrat de mariage avec Claude Doublet.

Y 188, f° 125 (238)

FOULAS (François de) **1651, 5 novembre**
Musicien du duc d'Angoulême.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Misié, maîtresse toilière lingère ordinaire du Roi.

Y 188, f° 412 (732)

FRANQUET (Jean) **1674, 9 mai**
Maître à danser à Paris.
Demeure rue de la Perle, paroisse Saint-Gervais.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Guérin.

Y 228, f° 234 (1.233)

FRANQUET (Jean) **1675, 7 novembre**
Maître à danser.

Contrat de mariage de Guillaume Belligon, maçon et fontainier du Roi, et d'Anne Larche, passé en sa présence.

Y 231, f° 91 (123)

GAHORY (François) **1660, 23 novembre**
Maître à danser de sa Majesté Britannique.
Demeure ordinairement à Londres, est actuellement chez son frère Charles Gahory, avocat à la cour du parlement, rue Guénégaud à Paris.

Contrat de mariage avec Françoise Godeau.

Y 199, f° 139 (4.337)

Au bas de l'acte se trouve un état de ses biens, comprenant entre autres choses 2 luths, 2 « guiternes » et 3 « poches » valant 500 livres.

GALLEMANT (François) **1650, 27 février**
Ordinaire de la musique du Roi.

Contrat de mariage de Robert Brossard, maître cordonnier à Paris, et de Nicole Meusnier, femme de chambre de la princesse Palatine, passé en présence de sa veuve Geneviève Gence.

Y 191, f° 380 v° (3.142)

GALLIN (Jean) **1661, 20 novembre**
Tambour du régiment de la lieutenance colonelle.
Demeure à Saint-Germain-des-Près lez Paris, rue Guisarde.

Contrat de mariage avec Catherine Morin.

Y 201, f° 5 v° (9)

GALLIOT (Louis) **1654, 1er mars**
Ancien domestique de M. Veillard, chanoine et sous-chantre de l'église de Paris.
Demeure cloître Notre-Dame.

Contrat de mariage avec Anne Pierrot, servante dudit Veillard.

Y 191, f° 156 v° (2.755)

GALLOND (Florent) **1676, 7 avril**
Maître de l'Académie Royale de danse.

Contrat de mariage de Charles Cocqueley, huissier en la cour du Parlement, et de Madeleine Lescot, passé en sa présence.

Y 232, f° 520 (1.359)

GASTEAU (Pierre) **1669, 8 mai**
Joueur d'instruments à Paris.
Demeure rue Neuve de Richelieu, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Jeanne Le Clerc, servante, demeurant rue des fossés Montmartre. La future épouse apporte 800 livres tournois.

Y 217, f° 67 v° (66)

GAUDERON (Charles) **1660, 7 juin**
Maître joueur d'instruments.

Contrat de mariage de Noël Meneret, premier caporal et fourrier d'une compagnie de régiment des gardes, et de Marie Pinson, passé en sa présence.

Y 198, f° 361 v° (4.039)

GENDRON (Jean) **1663, 6 juillet**
Cf. TUPPIN (Charles)

GEOFFROY (Nicolas) **1658, 15 septembre**
Organiste et musicien à Paris.
Demeure rue Saint-Jacques, paroisse Saint-Benoît.

Contrat de mariage avec Antoinette Bordier, fille de feu Noël Bordier, marchand libraire et juré mesureur de sel au grenier de Paris.

Y 196, f° 45 v° (2.304)

GEORGES (Jean) **1669, 12 juin**
Maître luthier à Paris.

Donation faite, après sa mort, à sa veuve Barbe Nyon, par Madeleine de Bray, veuve de Toussaint Nyon, maître tailleur d'habits à Paris.

Y 217, f° 155 v° (166)

GEORGE (Jean) **1676, 2 août**
Maître à danser à Paris.
Demeure rue de la Harpe à la Barbe d'or, paroisse Saint-Séverin.

Donation mutuelle avec sa femme Françoise Grémy.

Y 231, f° 544 (646)

GÉRIN (Benoît), dit LA MARCHE **1655, 8 mars**
Trompette de M. le marquis de Montansier.
Demeure chez le marquis rue Saint-Thomas du Louvre, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois.

Contrat de mariage avec Hélène Voidet, veuve de *Joseph Roger*, trompette du Roi.

Y 192, f° 129 v° (3.544)

GÉRIN (Benoît), dit LA MARCHE **1659, 27 décembre**
Trompette ordinaire du Roi.

Contrat de mariage de Jacques de Lormes, maître serrurier à Paris, et de Perrette Gellée, veuve de Jacques Blesson, maître cordonnier à Paris, passé en présence de sa femme Hélène Hendelle.

Y 198, f° 91 v° (3.698)

GILLET (Antoine) **1653, 19 mars**
Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.
Demeure rue Neuve des fossés, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Marguerite Diart.

Y 189, f° 467 (1.593)

GODART (Claude) **1662, 7 février**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Après sa mort, mariage de sa fille Elisabeth Godart avec Pierre Lefebvre, maître cordonnier à Paris.

Y 201, f° 16 v° (25)

GOMIN (Philippe) **1681, 3 janvier**
Trompette du Roi.
Demeure à Saint-Germain-en-Laye.
Fils d'un marchand de vins aux Noyers-Menards.

Contrat de mariage avec Louise La Cire, fille d'un procureur à Saint-Germain-en-Laye.

Y 239, f° 385 (3.558)

GOUGEON (Pierre) **1675, 12 août**
Maître de musique et des enfants de chœur de l'église cathédrale de Saint-Pierre de Troyes.

Reçoit une donation de son frère François Gougeon, marchand à Paris.

Y 230, f° 383 (2.716)

GOUVINET (Antoine) **1674, 30 décembre**
Maître à danser à Paris.
Demeure rue Geoffroi-Lasnier, paroisse Saint-Gervais.
Fils de feu François Gouvinet, maître chirurgien.

Contrat de mariage avec Anne Allost. La future épouse apporte 3.000 livres tournois.

Y 229, f° 551 (2.245)

GRANJON (Pierre) **1652, 4 février**
Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Jean Roger, marchand, bourgeois de Paris, et de Marie Bouchard, passé en sa présence.

Y 189, f° 104 (1.021)

GRANJON (Pierre) **1655, 28 février**
Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi.
Demeure rue de Richelieu, paroisse Saint-Roch.

Reçoit une donation de Pierre Monnerot, conseiller du Roi aux conseils et receveur général des finances.

Y 192, f° 93 (3.482)

GRANJON (Pierre) **1656, 21 mai**
Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi.
Demeure rue et près la porte de Richelieu, paroisse Saint-Eustache.

Reçoit une donation d'une maison, de vignes, de meubles et d'ustensiles d'hôtel de Pierre Monnerot, Seigneur de Fève, Conseiller du Roi aux conseils.

Y 193, f° 116 (4.392)

GRANJON (Pierre) **1657, 21 mai**
Ordinaire de la musique de la Chambre de Sa Majesté.
Demeure rue des Boucheries Saint-Honoré.

Reçoit une donation d'André Mazière, entrepreneur des bâtiments du Roi.

Y 194, f° 325 (507)

GRANJON (Pierre) **1671, 6 mai**
Officier ordinaire du Roi en la musique de la Chambre de Sa Majesté.
Demeure rue Neuve Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch.

Donation à Claude du Fresnoy, Sieur de la Marre, chef de la fourrière de la Reine.

Y 221, f° 339 (2.099)

GRANJON (Pierre) **1674, 16 mars**
Officier ordinaire du Roi en la musique de la Chambre.
Demeure rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch.

Donation à Claude du Fresnoy, Sieur de la Marre, officier ordinaire de la maison du duc d'Orléans.

Y 228, f° 106 (1.042)

GRAVIER (Jean Melchior) **1677, 25 octobre**
Organiste à Paris.
Fils de Louis Gravier, l'un des aveugles de l'Hôpital royal des Quinze Vingts.
Demeure rue Pavée, paroisse Saint-Paul.

Contrat de mariage avec Louise Thibault, fille de Nicolas, maître tailleur à Paris, passé en présence de *Pierre Dudoit*, organiste de l'Hôtel-Dieu.

Y 234, f° 115 (22)

GRIFFON (Nicolas) **1677, 18 juin**
Joueur d'instruments à Paris.
Demeure rue de la Boucherie, paroisse Saint-Séverin.

Donation mutuelle avec sa femme Françoise Chevallier.

Y 233, f° 125 (1.586)

GRONETEAU (Nicolas) **1672, 1er mars**
Maître à danser.

Contrat de mariage de Guillaume de Billy, ouvrier de cabinet du feu duc d'Orléans, et d'Agnès Joubert, veuve de Jacques Lormier, passé en sa présence.

Y 228, f° 300 v° (1.332)

GUÉRIN (Pierre) **1651, 17 décembre**
Joueur de violon ordinaire de la Chambre du Roi.
Demeure rue Saint-Martin, paroisse Saint-Merry.

Donation mutuelle avec sa femme Marguerite de l'Isle.

Y 185, f° 51 (930)

GUILLOT de LORANGE (Bénigne) **1679, 7 mai**
Trompette ordinaire de la Chambre du Roi.
Demeure à Saint-Germain-en-Laye.

Donation à Elisabeth Brunet, femme d'Antoine Arnoul, maréchal du logis de la Mestre de camp du régiment de cavalerie de la Reine.

Y 237, f° 39 v° (1.781)

1679, 6 juillet

Transformation de cette donation en une rente.

f° 39 v° (1.782)

GUYTON (Jean-Baptiste) **1660, 14 mai**
Ordinaire de la musique du Roi.
Demeure au cloître et paroisse Saint-Benoît.

Donation à sa sœur Barbe-Geneviève Guyton, demeurant rue Culture Sainte Catherine et veuve de Pierre Alexandre, maître tailleur d'habits à Paris.

Y 198, f° 104 (3.708)

HARDEL (Guillaume) **1676, 26 juin**
Maître faiseur d'instruments de musique, bourgeois de Paris.

Donation faite par sa veuve Marguerite Hurel, à son fils Jacques Hardel, officier de la duchesse d'Orléans.

Y 231, f° 480 (558)

HAVART (Antoine) **1653, février**
Faiseur d'instruments de musique.
Demeure rue Saint-Jacques, à l'hôtel de la Couture Sainte-Catherine, paroisse Saint-Etienne-du-Mont.

Donation mutuelle avec sa femme Jeanne Estienne.

Y 189, f° 438 (1.541)

HÉ (Marin), dit LA BRODIÈRE **1673, 8 février**
Maître à danser.
Demeure rue Saint-Antoine, paroisse Saint-Antoine.

Donation faite à ses filles mineures, Anne-Jeanne et Marie-Anne, par leur oncle Claude Meusnier.

Y 226, f° 256 (220)

HÉ (Thomas) **1661, 22 août**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Philibert Pastourel, bourgeois de Paris, avec Jeanne Darlot, veuve de Claude Morel, marchand à Paris, passé en sa présence.

Y 201, f° 18 (28)

HEDOUIN **1654, 15 février**
Chantre ordinaire de la Chapelle de musique du Roi.

Contrat de mariage de Jacques Bourbonne, commis au greffe des présentations de la cour du Parlement à Paris, et de Marie Cordon, passé en sa présence.

Y 191, f° 121 v° (2.693)

HELUART (Charles) **1671, 2 novembre**
Organiste à Paris.

Contrat de mariage de Charles Le Normand, bourgeois de Paris, et de Marie du Laurent, marchande maîtresse lingère, passé en sa présence.

Y 229, f° 151 (1.768)

HENRY, Sieur de La Vente **1658, 20 janvier**
Joueur d'instruments.

Contrat de mariage de Charles Lafond, valet de chambre, et de Marguerite Totin, veuve de Claude Lamirault, maître pelletier à Paris, passé en sa présence.

Y 195, f° 194 (1.093)

HERVIAUX (François) **1674, 22 septembre**
Maître joueur d'instruments.
Demeure rue du Four, paroisse Saint-Sulpice.

Contrat de mariage avec Marguerite Fourmage, demeurant rue de l'Echelle. La future épouse apporte 1.300 livres tournois.

Y 229, f° 63 (1.664)

HEUDE (Etienne) **1668, 26 août**
Joueur d'instruments.

Contrat de mariage de Girard Baillet, maître tailleur d'habits à Paris, et de Marie Rouen, passé en sa présence.

Y 215, f° 107 (2.642)

HOTTETERRE (Nicolas) **1662, 20 août**
Cf. BOILLY (Nicolas de)

HOTTETERRE (Nicolas) **1668, 11 avril**
L'un des 12 *grands hautbois ordinaires du Roi.*
Demeure faubourg Saint-Germain-des-Prés lez Paris, rue du Four, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Marguerite Baume.

Y 214, f° 184 (2.285)

HOUDIN (Louis) **1680, 9 mai**
Maître de danse à Paris.
Demeure rue du Vieux-Colombier, paroisse Saint-Sulpice.
Fils d'un marchand à Chavange.

Contrat de mariage avec Marie Mens, fille d'un notaire royal au Mans.

Y 238, f° 351 (2.834)

HOULIER (Jean), dit LESTRADE **1673, 20 avril**
Fifre au régiment des gardes du Roi.
Demeure rue Saint-Jacques, paroisse Saint-Séverin.

Donation à son beau-fils Louis Vallet.

Y 226, f° 272 (237 bis)

HOUTEVILLE (Pierre de) **1662, 6 octobre**
Joueur d'instruments ordinaire du Roi. Bourgeois de Paris.
Demeure sur le Pont Notre-Dame, paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie.

Donation à Philippe Le Blanc, maître chapelier, et à Michelle Sablier, femme du dit Le Blanc.

Y 202, f° 44 v° (608)

HOUTTEVILLE (Pierre de) **1675, 29 juillet**
Joueur d'instruments ordinaire du Roi.

Une somme de 850 livres tournois, provenant de sa veuve, est apportée par Marie-Madeleine Perrin, lors de son mariage avec Pierre Johanneau, maître charpentier.

Y 231, f° 578 v° (695)

HUIDELAYNE (François) **1661, 15 juillet**
Ordinaire de la musique de Monsieur, frère unique du Roi.
Demeure rue et paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Vallier.

Y 200, f° 231 v° (4.971)

HUREL (Jean) **1655, 18 juillet**
Maître faiseur d'instruments de musique et bourgeois de Paris.

Contrat de mariage de Jean Buchet, avocat à la cour du Parlement, et de Marguerite Berthe, passé en sa présence.

Y 231, f° 339 v° (399)

JACQUART (Noël) **1675, 2 juin**
Musicien ordinaire de la Chapelle du Roi.
Demeure rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Contrat de mariage avec Marguerite Jacquerson, veuve de Jean Anduit, marchand gantier parfumeur.

Y 230, f° 219 v° (2.526)

JACQUES (Claude) **1660, 9 mars**
Bourgeois de Paris. Facteur ordinaire des instruments de musique du Roi.

Contrat de mariage de Michel Pair, maître menuisier en ébène à Paris, et de Marie Vatault, veuve de Guillaume Quin, gantier, passé en sa présence.

Y 199, f° 74 v° (4.220)

JACQUESSON (Nicolas) **1674, 15 septembre**
Maître faiseur d'instruments à Paris.
Demeure rue Dauphine, paroisse Saint-André-des-Arts.

Contrat de mariage avec Marguerite Husson, demeurant rue Bethisy, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois. La future épouse apporte 2.000 livres tournois.

Y 229, f° 78 v° (1.679)

JARRY (Nicolas) **1658, 5 novembre**
Noteur des musiques du Roi.

Extrait du contrat de mariage de sa fille Anne Jarry et de Humbert Uffray, bourgeois de la ville de Lyon.

Y 196, f° 159 (2.484)

JOLLY (Gui) **1677, 24 février**
Facteur d'orgues à Paris.

Contrat de mariage de sa fille Anne Jolly avec Etienne Gamon, maître corroyeur baudroyeur à Paris. La future épouse apporte 900 livres tournois.

Y 233, f° 63 v° (1.519)

LA BARRE (Pierre de) **1672, 24 avril**
Ordinaire de la musique du Roi.

Contrat de mariage de Charles Varlet, Sieur de La Grange (le comédien de la troupe de Molière), et de Marie Ragueneau (comédienne connue sous le nom de Marotte), passé en sa présence.

Y 224, f° 333 v° (3.414)

LA BELLE [ou La Bolle] (François de) **1662, 22 juin**
Maître joueur de luth à Paris.

Contrat de mariage de sa belle-mère Madeleine de La Bussière, veuve d'Antoine Houdin, secrétaire et interprète du Roi en langues étrangères, et de Nicolas Malhomme, bourgeois de Paris, passé en sa présence.

Y 202, f° 94 (671)

LABEL (Pierre de) **1664, 6 février**
L'un des 24 violons de la Chambre du Roi.

Reçoit une donation de Jeanne Godart, domestique de Françoise de Label.

Y 204, f° 346 (1.960)

LA BLANCHE (Louis) **1677, 7 juin**
Organiste à Vitry.

Contrat de mariage de Nicolas Le Jeune, maître plombier fontainier à Paris, et de Jeanne Cadot, passé en sa présence.

Y 233, f° 152 v° (1.624)

LA CHASSE (Jacques de) **1678, 17 mars**
Organiste.
Demeure à Laon.

Reçoit une donation de sa tante Marie Roger.

Y 234, f° 209 (165)

LA COUSTURE (Pierre de) **1672, 23 février**
Faiseur de clavecins à Paris.
Demeure au Cloître Saint-Nicolas du Louvre, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Contrat de mariage avec Prime-Marie Becquet, veuve de Julien Jean, cocher à Paris. La future épouse apporte 350 livres tournois.

Y 223, f° 456 (3.126)

LACQUEMANT (Jean) **1655, 29 août**
Enseignant la musique sur le quai de Gesvres, paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie.

Contrat de mariage avec Anne de Vertueuil.

Y 192, f° 373 (3.971)

LA GARDE (Louis de) **1658, 28 novembre**
Procureur postulant et organiste de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Gonesse.
Y demeurant.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Goulas.

Y 196, f° 233 (2.592)

LA GARDE (Louis de) **1667, 25 mars**
Organiste de la paroisse Saint-Laurent.
Demeure au faubourg Saint-Laurent lez Paris, vis-à-vis l'église Saint-Laurent.

Donation de sa femme Marie Goulas à Nicolas Godefroy, bourgeois de Paris.

Y 211, f° 284 v° (1.054)

LA GROUE (Jean de) **1659, 19 juin**
Trompette du prince de Conti.
Demeure rue de la Lingerie.

Donation faite par son beau-frère Pierre Morel, maître passementier boutonnier à Paris, à sa femme Barbe Morel, marchande toilière lingère.

Y 196, f° 444 (2.864)

LA GROUE (Jean de) **1666, 6 mars**
Trompette du Roi.

Contrat de mariage de François Le Sieur, chef d'échansonnerie de la duchesse de Nemours, et d'Hélène Tassin, passé, après sa mort, en présence de sa veuve Barbe Morel.

Y 209, f° 353 v° (284)

LA GUERRE (Michel de) **1668, 1er février**
Cf. ENCLOS (Pierre des)

LA GUERRE (Michel de) **1672, 18 janvier**
Organiste du Roi et receveur de la Sainte-Chapelle du Palais à Paris.

Contrat de mariage de Antoine de Volle, tapissier, et de Marguerite Lambert, passé en sa présence.

Y 230, f° 190 v° (2.496)

LA HOCHE (Wilhelm de) **1668, 1er mai**
L'un des 24 violons du Roi.

Donation faite, après sa mort, par sa veuve Marie Lefebvre à sa fille Marie de La Hoche, femme du jardinier Etienne Buisson.

Y 213, f° 484 v° (2.126)

LAMBERT (Michel) **1665, 15 février**
Maître de la musique de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Gabriel Rigel du Lis, Sieur du Moulin-les-Bois, et d'Angélique Aubert, passé en sa présence.

Y 107, f° 118 (3.219)

LA MOTTE (Pierre de) **1677, 31 août**
Maître en fait de danse.
Demeure rue du Bouloi, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Simone du Plessis, passé en présence de *Caillot*, maître à danser, et de *Germain Cottin*, maître à danser.

Y 234, f° 20 v° (2.092)

LANAIS (Jean) **1671**
Trompette ordinaire du Roi.

Donation faite à sa fille Marie-Anne Nicole Lanais par Anne Thiersault, veuve d'Isaïe de Vion, chevalier, Seigneur des Marcaux.

Y 221, f° 1 v° (1.784)

LANGLOIS (André) **1648, 23 août**
Musette du Roi.

Contrat de mariage de son frère Luc Langlois, valet de chambre de M. de Villiers, et de Marie des Escouttes, passé en sa présence.

Y 202, f° 43 v° (606)

LANSAC (Benoît de) **1652, 12 février**
Musicien ordinaire de la Chapelle et Musique du Roi.
Demeure rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch.

Contrat de mariage de Pierre d'Albert, chevalier, Seigneur de La Faix, et de Marie Anne de Joigny Painel, passé en sa présence.

Y 188, f° 491 (865)

LA PLACE (Pierre de) **1654, 8 mai**
Maître joueur d'instruments de musique à Paris.
Demeure rue Montmartre, paroisse Saint-Eustache.

Donation mutuelle avec sa femme Catherine Le Conte.

Y 191, f° 251 (2.920)

LA QUIÉZE (Nicolas de) **1668, 17 décembre**
L'un des petits violons du cabinet du Roi.
Demeure rue Levesque, paroisse Saint-Roch.

Donation mutuelle avec Marguerite Cathard, demeurant rue des Poulies, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Y 215, f° 194 (2.716)

LA QUIÉZE (Nicolas de) **1669, 23 juillet**
L'un des violons du cabinet du Roi.
Demeure rue de l'Echelle, à l'enseigne du Pied de Biche, paroisse Saint-Roch.

Contrat de mariage avec Marguerite Cathard.

Y 217, f° 250 v° (261)

LA RIVIÈRE (Simon de) **1663, 18 novembre**
Maître à danser.
Demeure au faubourg Saint-Germain-des-Prés lez Paris, rue Guisarde, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Anne Parmentier.

Y 204, f° 118 (1.721)

LA ROCHE (François de) **1673, 17 avril**
Ordinaire de la musique du Roi et du feu duc d'Orléans.

Contrat de mariage de Jean-Clément Faure, Seigneur d'Aulnoye, et d'Anne Chasles, fille de feu Hugues Chasles, docteur régent en la faculté de médecine à Paris, passé en sa présence.

Y 226, f° 388 (335)

LA SALLE (Hilaire de) **1663, 19 août**
Maître à danser à Paris.
Demeure rue Poupie, paroisse Saint-Séverin.

Fait, avec sa femme Françoise Germain, une donation à son gendre et à sa fille, Mathurin Oudeau, marchand fripier à Paris, et Marguerite de La Salle.

Y 203, f° 472 v° (1.552)

LAURENT (Pierre) **1665, 11 janvier**
Prêtre ordinaire en la Chapelle de musique du Roi.
Demeure rue de Harlay, île du Palais, paroisse Saint-Barthélémi.

Donation à son neveu Simon Laurent, prêtre, curé de Thivars, diocèse de Chartres.

Y 206, f° 278 v° (2.824)

LAURENT (Pierre) **1666, 2 janvier**
Prêtre, ordinaire de la Chapelle de musique du Roi.
Demeure rue de Harlay, paroisse Saint-Barthélémi.

Donation à Louise de La Porte, veuve de Denis Buisson, sa servante.

Y 208, f° 367 (3.800)

LAVENANT (Nicolas) **1663, 3 août**
Maître à danser et joueur d'instruments à Saint-Germain-des-Prés lez Paris, rue des Fossés, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Mullart.

Y 204, f° 21 v° (1.616)

LAVENANT (Nicolas) **1675, 29 novembre**
Maître à danser à Paris.

Reçoit une donation de Jean Despotz, dit La Forge, sergent dans la compagnie colonelle des fusiliers du Roi.

Y 231, f° 135 (178)

LE BON (Joachim) **1660, 1er juillet**
Chantre et chanoine de l'église royale de Saint-Spire de Corbeil.
Actuellement logé à Paris, rue Saint-Germain-l'Auxerrois à l'enseigne de l'Image Saint-Louis.

Donation à Louise Granjon, veuve de Nicolas Hureau, marchand à Paris.

Y 198, f° 221 (3.843)

LE BORGNE (Arthur) **1663, 21 mai**
L'un des 24 joueurs de violon de la Chambre du Roi.

Donation, faite par André Littrée, Sieur de la Roche, gentilhomme ordinaire du cabinet du Roi, et par sa femme Marguerite Buffeteau, à Nicolas Dormant, marchand épicier, et à sa femme Denise Pescher, d'une somme faisant partie d'une créance sur le-dit Arthur Le Borgne.

Y 203, f° 216 (1.312)

LE BORGNE (Jean) **1677, 20 avril**
Maître à danser des pages de la Petite Ecurie du Roi.

Contrat de mariage de Jacques Martin, l'un des deux cents barbiers, perruquiers, baigneurs étuvistes, bourgeois de Paris, et de Marguerite Hérissant, passé en sa présence.

Y 234, f° 138 (60)

LE BRET (Robert) **1677, 31 juillet**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Donation faite à sa veuve Marie Paris par Louis Le Brun, prêtre, habitué en l'église Saint-Eustache à Paris.

Y 233, f° 151 v° (1.743)

LEBRET (Toussaint) **1662, 15 février**
Maître joueur de luth à Rouen.

Contrat de mariage de son fils, Adrien Lebret, maître d'hôtel de M. de Chaumont, conseiller d'état, et de Catherine Dubois, veuve de Jacques Langlois, bourgeois de Paris.

Y 206, f° 212 v° (2.760)

LE CAMUS (Sébastien) **1680, 7 mars**
Maître de la musique de la Reine et ordinaire de la musique du Roi.

Donation faite par sa veuve Geneviève Baudran à Charles Le Camus, son fils unique.

Y 237, f° 433 (2.319)

LE CAT (Antoine) **1675, 29 juillet**
Maître à danser et joueur d'instruments à l'académie royale de musique.
Demeure rue des Tournelles, paroisse Saint-Paul.

Contrat de mariage avec Claude Marguerite Douan. La future épouse apporte 2.000 livres tournois. L'acte est passé en présence de *Laurent Pesan,* l'un des vingt-cinq joueurs de violon ordinaires de la chambre du Roi.

Y 230, f° 464 v° (2.804)

LE CLERC (Jean) **1661, 16 novembre**
Organiste de l'église Saint-Jean-en-Grève.

Reçoit, avec sa femme Anne Dupont, une donation de Hélène Le More, femme de Jean Dupont, sommier des broches du commun de la maison du Roi.

Y 200, f° 455 v° (5.298)

LE CLERC (Jean) **1661, 16 novembre**
Organiste de l'église et paroisse de Saint-Jean-en-Grève.

Contrat de mariage de Louis Dupont et de Denise de Laistre, passé en sa présence.

Y 200, f° 471 (5.319)

LEFEBVRE (Jacques) **1668, 1er février**
Cf. ENCLOS (Pierre des)

LEFEBVRE (Jean) **1674, 21 mars**
Maître à danser à Paris.
Demeure place de Grève, paroisse Saint-Jean.

Contrat de mariage avec Marie Merlet, veuve de Hugues Grévile, chirurgien à Paris. La future épouse apporte une somme de 1.500 livres tournois.

Y 228, f° 190 v° (1.175)

LEGER (Claude) **1663, 13 juillet**
Joueur d'instruments.

Donation, faite après sa mort, par sa veuve Marie Ragonne, à Jacques Laury, portier de M. Doujat.

Y 203, f° 378 (1.457)

LÉGER (Michel) **1655, 7 mars**
Cf. DESNOYERS (Antoine)

LEGRAY (Jacob) **1666, 1er mars**
L'un des petits violons de la maison du Roi.
Demeure rue de Bettrisy, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Donation mutuelle avec sa femme Jacqueline Sapin.

Y 209, f° 30 (29)

LE GROS (Jacques) **1672, 18 octobre**
Prêtre, maître de la musique de l'église Saint-Maclou de Pontoise.
Y demeurant. Actuellement logé à Paris, au cloître et paroisse Saint-Jacques de l'Hôpital, chez le Sieur *Michel*, organiste.

Donation à sa sœur Jeanne Le Gros.

Y 225, f° 387 (3.876)

LE MAIGRE (Thomas) **1663, 22 octobre**
Maître joueur d'instruments, bourgeois de Paris.

Contrat de mariage de Jean Marie, huissier à verge au Châtelet de Paris, et de Marguerite du Tillay, passé en sa présence.

Y 204, f° 375 v° (1.985)

LE MAIRE (Jean) **1666, 29 avril**
Maître à danser.
Demeure rue Montmartre, à l'enseigne de l'Espérance.

Contrat de mariage de Pierre Destournelles, homme de chambre de M. de Pernon, premier maître d'hôtel de la duchesse d'Orléans, et de Geneviève Le Bègue, passé en sa présence.

Y 209, f° 351 v° (282)

LE MASLE (Michel) **1650, 12 mai**

Conseiller du Roi au conseil. Seigneur de Juvisy. Chanoine et chantre de l'église de Paris.

Demeure en son hôtel au cloître de la-dite église.

Donation à Jacques Godin, conseiller lecteur du Roi et docteur en la faculté de théologie.

Y 188, f° 308 (559)

LE MASLE (Michel) **1655, 30 décembre**

Conseiller du Roi aux conseils d'état et privé. Chantre et chanoine de l'église de Paris.

Demeure en son hôtel, cloître Notre-Dame.

Donation à René Baudouin, son ancien premier valet de chambre.

Y 192, f° 423 (4.060)

LE MASLE (Michel) **1658, 30 septembre**

Prieur des Roches. Conseiller d'état aux conseils d'état et privé, protonotaire du Saint-Siège apostolique. Chanoine et chantre de l'église de Paris.

Demeure en sa maison, cloître de la dite église.

Donation à Urbain Potier, conseiller et aumônier du Roi, curé de Saint-Germain de La Flèche.

Y 196, f° 50 v° (2.313)

LE MASLE (Michel) **1659, 16 février**

Conseiller du Roi au conseil d'état. Chantre et chanoine de l'église de Paris, prieur des Roches Saint-Paul.

Demeure en sa maison au cloître de l'église de Paris.

Donation à l'Hôtel Dieu de Paris de trois maisons et de terres à Juvisy.

Y 196, f° 280 v° (2.655)

LE MERCIER (Nicolas) **1674, 14 octobre**

L'un des 24 joueurs de violon de la Chambre du Roi et maître à danser à Paris.

Contrat de mariage de François Le Mercier, l'un des gardes du Roi en la prévôté de l'hôtel, et de Marguerite Le Grand, passé en sa présence.

Y 229, f° 295 (1.938)

LE MERCIER (Robert) **1668, 28 juillet**

Prêtre et maître de la musique et des enfants de chœur de l'église Saint-Paul.

Contrat de mariage de Pierre-Louis Le Couvreux, bourgeois de Paris, et de Suzanne Larsonnier, passé en sa présence.

Y 214, f° 252 v° (2.425)

LE NAIS (Jean) **1662, 19 décembre**

Trompette ordinaire du Roi.

Demeure rue Neuve, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Denise Binet demeurant rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch.

Y 202, f° 379 (1.081)

LE ROUX (Nicolas) **1674, 7 mai**

Maître joueur d'instruments de musique à Paris.

Fils de feu *Nicolas Le Roux*, aussi maître joueur d'instruments de musique.

Demeure rue de la Tixanderie, paroisse Saint-Jean-en-Grève.

Contrat de mariage avec Marie Morot, fille de feu Jean Morot, chirurgien ordinaire de la maison de la Reine. La future épouse apporte 1.000 livres tournois.

Y 228, f° 478 (1.542)

LE ROY (Joseph) **1660, 13 novembre**
Maître joueur d'instruments à Paris et hautbois ordinaire de Sa Majesté.

Contrat de mariage de Charles Ladmiral, compagnon charron à Paris, et de Marie Luc, passé en sa présence.

Y 199, f° 184 (4.414)

LE ROY (Martin) **1679, 8 janvier**
Facteur d'instruments de musique.
Demeure Grande Rue du Faubourg Saint-Antoine, paroisse Saint-Paul.

Donation mutuelle avec sa femme Anne Besnard.

Y 236, f° 128 (1.310)

LE ROY de BEAUMONT (Philippe) **1672, 6 novembre**
Ordinaire de la musique du Roi.

Contrat de mariage de Hilaire des Essarts, marchand bourgeois de Paris, et d'Antoinette Debray, veuve de Claude Richard, premier écuyer ordinaire de la bouche de la feu Reine mère du Roi et de Monsieur, passé en sa présence.

Y 225, f° 486 (3.962)

LE TELLIER (Charles-Maurice) **1667, 9 mai**
Abbé et comte de Lagny et maître de la Chapelle du Roi.

Reçoit en donation de son père Michel Le Tellier, chevalier, conseiller du Roi au conseil, secrétaire d'état et des commandements de Sa Majesté, et de sa mère Elisabeth Turpin, une maison et jardin rue des Francs-Bourgeois à Paris.

Y 212, f° 119 v° (1.361)

LE TELLIER (Maurice) **1668, 17 juillet**
Abbé et comte de Lagny, maître de la Chapelle du Roi et coadjuteur de l'archevêché de Reims.

Reçoit une donation de son père Michel Le Tellier, conseiller du Roi aux conseils, et de sa mère Elisabeth Turpin.

Y 214, f° 222 (2.320)

LE VACHER (Philippe) **1665, 30 mai**
Violon ordinaire de la Chambre du Roi.

Après sa mort, donation faite par sa veuve Anne Guyot (remariée avec Pierre Ballard, marchand et bourgeois de Paris) à Claude Ballard, marchand, bourgeois de Paris, fils d'A. Guyot et de Pierre Ballard.

Y 207, f° 295 (3.283)

LE VACHER (Thomas) **1627, 16 juin**
Faiseur d'instruments de musique, bourgeois de Paris.

Contrat de mariage de Louis de Brotonne, maître serrurier, bourgeois de Paris, et de Gillette Fromentin, passé en sa présence.

Y 189, f° 193 (1.173)

LE VASSOR (N.) **1674, 10 janvier**
Maître joueur d'instruments et maître à danser.
Demeure rue Galande, paroisse Saint-Séverin.

Donation mutuelle avec sa femme Catherine Devaux.

Y 228, f° 101 v° (1.034)

LEVASSOR (N.) **1678, 11 octobre**
Maître joueur d'instruments et maître à danser à Paris.
Donation faite par sa veuve Catherine Devaux à Jacques Chassot, écuyer.
Y 235, f° 392 (1.004)

LIGER (Jacques), Sieur de La Montagne **1654, 14 septembre**
Trompette ordinaire du Roi.
Demeure à Saint-Denis d'Orques pays du Maine, actuellement en quartier près de Sa Majesté, logé rue du foin, paroisse Saint-Séverin.
Contrat de mariage avec Claude Martin, veuve de Richard Hébert, maître maçon à Paris.
Y 191, f° 299 v° (3.003)

LOISET (Nicolas) **1663, 22 octobre**
Maître joueur d'instruments à Paris.
Contrat de mariage de Jean Marie, huissier à verge au Châtelet de Paris, et de Marguerite du Tillay, passé en sa présence.
Y 204, f° 375 v° (1.985)

LONCLE (Michel) **1676, 25 juillet**
Maître faiseur d'instruments de musique.
Contrat de mariage de Alphonse du Mesnil, cocher de M. l'abbé Passant, et de Catherine Thibault, passé en sa présence.
Y 232, f° 275 (1.073)

LUILLIER (Geoffroi) **1665, 18 novembre**
Chantre et chanoine de l'église royale et collégiale de Saint-Maur-des-Fossés lez Paris.
Demeure à Paris, en l'abbaye de Saint-Victor.
Donation à Jean de Riants de Villeroy, chevalier, seigneur de la Galizierre, conseiller du Roi aux conseils et procureur de Sa Majesté au Châtelet de Paris.
Y 208, f° 465 v° (3.880)

LUILLIER (Geoffroi) **1670, 30 juillet**
Prêtre, prieur de Sainte-Foy lez Coulommiers, chantre et chanoine de l'église royale et collégiale de Saint-Maur-des-Fossés.
Demeure à Paris, île Notre-Dame, rue Le Regrattier, paroisse Saint-Paul.
Donation mutuelle avec Jean Luillier, seigneur de Labbeville, conseiller du Roi en la cour du Parlement de Normandie.
Y 220, f° 107 (1.448)

LULLY (Jean-Baptiste) **1676, 28 février**
Surintendant de la Chambre du Roi.
Demeure rue Sainte-Anne, paroisse Saint-Roch.
Contrat de mariage de sa femme de chambre Perrette Chalumeau et de Jacques Vauclin, maître sellier carrossier à Paris, passé en sa présence et en celle de sa femme Madeleine Lambert.
Y 235, f° 322 v° (922)

MAHEUT (Jacques), dit BEAUREGARD **1658, 4 février**
Trompette du duc de Vendôme.
Contrat de mariage, après sa mort, de sa veuve Marie de Navarre, demeurant rue Saint-Honoré, et de Denis Guieret, bourgeois de Paris.
Y 195, f° 269 v° (1.196)

MAHIEU (Antoine) **1677, 9 octobre**
Maître à danser et pensionnaire du Roi pour la même profession.
Demeure rue Mazarine, paroisse Saint-Sulpice.

Contrat de mariage avec Elisabeth Varin, fille de *Nicolas Varin*, maître à danser des pages de la Grande écurie du Roi, demeurant rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch. L'acte est passé en présence de *Charles Varin*, maître à danser et l'un des vingt-quatre violons ordinaires du Roi, et *Jacques Mahieu*, maître à danser ordinaire de l'Académie Royale pour la danse.

Y 234, f° 99 v° (2.193)

MAHIEU (Jacques) **1677, 9 octobre**
Cf. MAHIEU (Antoine)

MALLIER (Nicolas) **1662, 20 août**
Cf. BOILLY (Nicolas de)

MARCEAU (Mathieu) **1651, 9 juillet**
Maître faiseur d'instruments de musique.
Demeure rue Saint-Honoré au Luth Doré.

Donation mutuelle avec sa femme Marguerite de Foy.

Y 188, f° 221 (409)

MARESCHAL (Pierre), dit CHAMPAGNE **1673, 24 avril**
Tambour ordinaire de la Chambre du Roi.
Demeure au faubourg Saint-Germain-des-Prés lez Paris, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Jeanne Beauvallet.

Y 227, f° 118 v° (505)

MARGOTAT (Charles) **1652, 16 février**
Maître de musique.

Donation faite, après sa mort, à sa veuve Elisabeth Courtin par sa cousine germaine Catherine Forien.

Y 188, f° 489 v° (863)

MARILLIET (Jean-François) **1663, 27 janvier**
Maître joueur d'instruments de musique à danser à Paris.
Demeure rue du Bourg-Tibourg, paroisse Saint-Paul.

Contrat de mariage avec Antoinette Simon, passé en présence de *Laurent Paysant*, maître à danser.

Y 203, f° 79 (1.193)

MARILLIER (Jean-François) **1663, 28 juillet**
Maître à danser.

Contrat de mariage de Jacques Marillier, bourgeois de Paris, et de Renée Turpin, passé en sa présence.

Y 203, f° 505 v° (1.585)

MARINY (Clément de) **1655, 15 juillet**
Maître joueur de guitare à Paris.
Demeure rue de Bussy, paroisse Saint-Sulpice.

Contrat de mariage avec Madeleine Caron, passé en présence de *François Caron*, maître joueur de guitare.

Y 192, f° 325 (3.881)

MARREST (Charles) **1668, 11 janvier**
Joueur d'instruments.

Contrat de mariage de Nicolas Morlot, tapissier à Paris, et d'Anne Perrier, passé en sa présence.
Y 213, f° 263 (1.910)

MARTIN (François) **1665, 22 avril**
Ordinaire de la musique du duc d'Orléans.
Demeure à Paris, rue Neuve Saint-Honoré.

Fait, avec sa femme Marie Gamier, constitution d'une rente à son fils Pierre Martin.
Y 207, f° 86 (3.114)

MARTIN (François) **1680, 10 juin**
Secrétaire de la Chambre du Roi et Ordinaire de la musique du duc d'Orléans.
Demeure rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Louise de Bombelles, fille du Sieur de la Vau et de la Fontaine, écuyer.
Y 238, f° 255 (2.721)

MARTIN (Jean) **1675, 20 janvier**
Ordinaire de la musique du duc d'Orléans.

Contrat de mariage de Claude Poirée, garçon de vaisselle du commun de Monsieur, frère unique du Roi, duc d'Orléans, et d'Anne Mestivier, passé en sa présence.
Y 229, f° 517 (2.205)

MARTIN (Michel) **1671, 15 novembre**
Cf. QUALITÉ (Jacques)

MATHIEU (Marcel) **1666, 5 octobre**
Maître faiseur d'instruments de musique.

Contrat de mariage d'Antoine Gosselin, marchand cirier, et de Marie Gastineau, veuve de François Dauban, marchand de chevaux à Paris, passé en sa présence.
Y 230, f° 73 (2.376)

MATHIEU (Thomas) **1675, 11 février**
Tambour pour le service de Sa Majesté.
Demeure rue de Buci, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Golly.
Y 223, f° 319 v° (1.975)

MATRU (François) **1654, 14 mai**
Prêtre et maître de musique de l'église des Saints-Innocents.

Contrat de mariage de Pasquier Collery dit du Plessis, archer de la compagnie du chevalier du guet de Paris, et de Catherine Matru, passé en sa présence.
Y 191, f° 226 (2.873)

MAYEUX
Cf. MAHIEU

MEIGNE (Antoine) **1665, 16 juillet**
L'un des tambours des Cents Suisses de la garde du corps de sa Majesté.
Demeure rue Saint-Pierre, paroisse Saint-Eustache.

Reçoit, avec sa femme Edmée Huray, une donation de Lenfroi Jean, marchand.
Y 208, f° 47 (3.484)

MICHEL (Pierre) **1665, 30 juin**
Organiste à Paris.
Demeure rue Montorgueil, paroisse Saint-Sauveur.

Contrat de mariage avec Anne Le Blond, demeurant en la maison de son oncle, Jean Le Blond, bourgeois de Paris et peintre ordinaire du Roi.

Y 208, f° 145 v° (3.588)

MICHEL **1672, 18 octobre**
Cf. LE GROS (Jacques)

MIGNOT (Gabriel) **1680, 13 juillet**
Prêtre, conseiller et aumônier ordinaire du Roi, grand-chantre et chanoine de la cathédrale de Bourges, abbé commendataire de N.-D. de Bellevaux, prieur de la Selle.
Demeure à Bourges.

Donation à sa sœur Elisabeth Mignot, femme d'Antoine Chastrier, trésorier de France honoraire à Soissons.

Y 238, f° 421 v° (2.909)

MINE (Johannon) **1671, 7 janvier**
Joueur d'instruments.
Demeure à Saint-Germain-des-Prés lez Paris, rue du Cœur-volant.

Reçoit une donation de Marie Guyet, femme de Denis Rebours, bourgeois de Paris.

Y 220, f° 223 (1.567)

MINE (Johannon) **1677, 2 novembre**
Maître de danse à Paris.

Contrat de mariage de Michel Bourbon, tailleur d'habits à Paris, et de Julienne Mullard, passé en sa présence.

Y 234, f° 58 (2.136)

MOLLIER (Jacques de) **1670, 26 janvier**
Officier de la musique de la Chambre de Sa Majesté.

Contrat de mariage de Etienne Le Mée, bourgeois de Paris, et d'Angélique Sévin, passé en sa présence.

Y 218, f° 67 v° (545)

MOLLIER (Louis de) **1657, 15 janvier**
Joueur de luth du Roi.

Contrat de mariage de Louis Darondeau, commissaire et contrôleur ancien pour le Roi aux entrées de la ville de Paris, et de Sainte de Cens, passé en présence de sa femme, Adrienne Jacob.

Y 195, f° 389 v° (2.093)

MOULIN (Claude) **1649, 25 avril**
Trompette de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Gilles Taboureux, ouvrier en draps d'or, d'argent et soie, et de Madeleine Charpentier, passé en présence de sa femme, Anne de Lissadive.

Y 189, f° 203 (1.193)

MOULIN (Claude) **1659, 20 février**
Trompette de la Chambre du Roi.

Donation faite, après sa mort, à sa veuve Anne de Lissadive par Marguerite Nerval, veuve de François Forget, écuyer de cuisine bouche de la Reine.

Y 205, f° 362 v° (2.486)

NAVIER (Jean) **1676, 26 août**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Philippe Hénard, bourgeois de Paris, et de Claude Bardelle, passé en sa présence.

Y 232, f° 61 v° (810)

NIVERS (Guillaume-Gabriel) **1668, 21 septembre**
Maître compositeur et organiste en l'église Saint-Sulpice à Paris.
Demeure rue Férou, paroisse Saint-Sulpice.

Contrat de mariage avec Anne Esnault. La future épouse apporte une somme de 3.800 livres tournois.

Y 215, f° 178 v° (2.706)

ORLÉANS (Thomas d'),dit LA PIERRE **1658, 5 septembre**
Trompette des gardes du corps de la Reine, mère du Roi.
Demeure à Rueil-en-Parisis.

Contrat de mariage avec Jeanne Gaultier, veuve de Pantaléon Hubert, laboureur.

Y 196, f° 163 (2.490)

OZANNE **1680, 11 février**
Maître de danse.

Contrat de mariage de sa fille Angélique Ozanne avec Noël Charpe-Pichard, officier de Monsieur de Saint-Géran, lieutenant général des armées du Roi.

Y 238, f° 185 (2.636)

PAISIBLE (Louis) **1662, 20 août**
Cf. BOILLY (Nicolas de)

PALASNE (Jean) **1677, 16 août**
Sieur de la Forge.
Prêtre, chanoine et chantre de l'église collégiale de Saint-Paul à Saint-Denis en France. Conseiller et aumônier ordinaire du Roi et directeur des religieuses de l'Annonciade de la ville de Saint-Denis.
Demeure dans l'extérieur de leur monastère.

Donation aux dites religieuses.

Y 233, f° 241 (1.731)

PALLAIS (Nicolas) **1673, 27 décembre**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Hyacinthe Caillard, valet de garde robe du duc de Créqui, et de Catherine Massangeau, passé en sa présence.

Y 228, f° 95 (1.026)

PANIER (Pierre) **1669, 3 mars**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Après sa mort, contrat de mariage de sa fille Marie-Anne Panier avec Antoine Seclet, maître serrurier à Saint-Germain-des-Prés lez Paris.

Y 216, f° 169 (3.131)

PAYSANT
Cf. PESAN

PÉLISSIER **1669, 14 mars**
Trompette de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Antoine de Mortagne, maître vinaigrier, bourgeois de Paris, et de Catherine Tachard, veuve de Jean Aubé, sommier du commun de Madame, passé en sa présence.

Y 216, f° 385 v° (3.328)

PENON (Paul) **1673, 23 octobre**
Prêtre, chanoine et sous-chantre de l'église cathédrale Notre-Dame de Noyon.
Y demeurant.

Reçoit une donation de Balthazar Penon, écuyer, ancien secrétaire du Roi.

Y 227, f° 314 (714)

PERJAN (François) **1671, 13 juin**
Chantre de la musique du Roi.
Demeure rue du Temple, paroisse Saint-Nicolas-des-Champs.

Contrat de mariage avec Louise Guenderay. La future épouse apporte 400 livres tournois.

Y 222, f° 19 v° (2.260)

PERSCHOT (Adam de) **1676, 25 septembre**
Ordinaire de la Musique du Roi.

Reçoit une donation de Louise de La Baume.

Y 232, f° 295 v° (1.099)

PERSCHOT (Adam de) **1676, 25 septembre**
Ordinaire de la musique du Roi.

Donation à Louise de La Baume.

Y 232, f° 296 (1.100)

PESAN [ou PAYSANT] (Laurent) **1663, 27 janvier**
Cf. MARILLIET (Jean-François)

PESAN [ou PAYSANT] (Laurent) **1675, 29 juillet**
Cf. LE CAT (Antoine)

PESQUIER (Pierre) **1653, 3 août**
Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de Laurent Hervieu, domestique, demeurant rue Guillaume, paroisse Saint-Jacques, et de Jeanne Doyen, servante, passé en sa présence.

Y 190, f° 240 v° (2.044)

PETIT **1659, 5 novembre**
Organiste ordinaire de Sa Majesté.

Contrat de mariage de François Geoffroy, secrétaire de Jacques Amelot, marquis de Mauregard et conseiller du Roi aux conseils, et de Marie Béranger, passé en sa présence.

Y 197, f° 335 (3.416)

PETIT (Jean) **1667, 14 décembre**
Fifre au régiment des Gardes du Roi.
Demeure faubourg Saint-Martin lez Paris, paroisse Saint-Laurent.

Contrat de mariage avec Perrette Billard, veuve d'Antoine Le Vasseur, marchand de vin.

Y 213, f° 361 v° (1.998)

PETIT (Louis), dit MÉNIL **1669, 31 août**
Tambour major du régiment des gardes françaises.

Contrat de mariage de Elie Guignot, commis aux Aides, et de Marie Faudoire, passé en sa présence.

Y 217, f° 247 (257)

PETIT-JEAN (Claude) **1653, 14 septembre**
Organiste et maître écrivain à Paris.

Demeure rue des Jardins, paroisse Saint-Paul.

Contrat de mariage avec Catherine Du Val, veuve de Louis de Beyne, bourgeois de Paris.

Y 190, f° 372 v° (2.287)

PHILIDOR
Cf. DANICAN

PICART (Jean) **1666, 21 novembre**
Joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Jean Merlet, tailleur de pierre à Paris, et de Louise Lorette, passé en sa présence.

Y 211, f° 47 (827)

PIED-d'ARGENT (Nicolas) **1654, 21 mars**
Maître joueur d'instruments à Paris.
Demeure rue Saint-Jacques, paroisse Saint-Séverin.

Donation mutuelle avec sa femme Philippe Elain.

Y 193, f° 12 v° (4.218)

PIED-d'ARGENT (Nicolas) **1659, 7 juillet**
Maître joueur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Denis du Tartre, bourgeois de Paris, demeurant aux Galeries du Louvre, et de Jeanne Briguenot, veuve de Louis de Villiers, commissaire ordinaire de l'artillerie de France, passé en sa présence.

Y 196, f° 525 (2.959)

PIERROTIN (Antoine) **1664, 24 janvier**
Enseignant la composition de la musique à Paris.
Demeure rue Saint-Antoine, paroisse Saint-Paul.

Donation mutuelle avec sa femme, Marguerite Martin.

Y 204, f° 305 v° (1.919)

PIMPONNIER (Fiacre) **1659, 30 avril**
Maître joueur d'instruments de musique à Paris.

Contrat de mariage de Louis Le Maistre, écuyer, Sieur de la Cordelle, garde du corps de Monsieur, et de Jeanne Blondela, veuve de Jean René, archer de la Connétablie et maréchaussée de France, passé en sa présence.

Y 196, f° 405 (2.811)

PIQUET [ou PICQUET] (Jean-François) **1659, 27 avril**
Montrant l'exercice de la danse.
Demeure rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch.

Contrat de mariage avec Anne Varangot, passé en présence de *Pierre Piquet*, montrant aussi l'exercice de la danse.

Y 196, f° 439 (2.858)

PIQUET (François) **1662, 17 septembre**
Maître aux exercices de la danse.
Demeure rue Neuve Saint-Honoré, paroisse Saint-Roch.

Donation mutuelle avec sa femme Anne Varangot.

Y 201, f° 485 (551)

PIQUET (Pierre) **1659, 27 avril**
Cf. PIQUET (Jean-François)

PISSON (Claude) **1663, 13 juin**
Trompette du feu duc de Longueville.

Reçoit en donation une rente viagère de 300 livres tournois de Anne de Bourbon, duchesse douairière de Longueville.

Y 203, f° 189 (1.288)

PITAIST [ou PITET] (Edme) **1664, 27 janvier**
Maître faiseur d'instruments à Paris.

Contrat de mariage de Edme Lorain, maître peintre à Paris, et de Louise Delaunay, veuve de Louis Poschart, maître peintre à Paris, passé en sa présence.

Y 205, f° 85 v° (2.209)

PITAIST [ou PITET] (Edme) **1671, 15 novembre**
Cf. QUALITÉ (Jacques)

POISLE (Romain) **1653, 3 avril**
Joueur d'instruments.
Demeure à Saint-Germain-des-Prés, rue du Bac, paroisse Saint-Sulpice.

Donation faite, après sa mort, par sa veuve Julienne Rousseau à Guillaume Robineau, capitaine des guides de Son Altesse Royale.

Y 189, f° 489 v° (1.637)

PORLIER (Etienne) **1673, 18 mars**
Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.

Donation faite à sa femme Geneviève Verneau par Louise Mercier, veuve de Claude Verneau, maître tonnelier à Paris.

Y 226, f° 107 (93)

POTIER (César) **1659, 1er décembre**
Joueur des Menus plaisirs du Roi.
Demeure rue du Chantre, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Donation mutuelle avec sa femme Catherine Desnotz.

Y 197, f° 256 v° (3.319)

POULIADON (Jean) **1679, 6 mars**
Ordinaire de la musique du Roi et de la Reine.
Demeure à Saint-Germain-en-Laye.

Contrat de mariage avec Françoise Gaschet, fille d'un des cents Suisses de la Garde du Roi.

Y 237, f° 184 (1.970)

QUALITÉ (Jacques) **1671, 15 novembre**

Maître à danser.

Demeure rue des Vieux-Augustins, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Madeleine Berthault. La future épouse apporte 1.800 livres tournois. L'acte est passé en présence de *Michel Martin*, ordinaire de la musique de la Reine, et *Edme Pitet*, maître faiseur d'instruments de musique à Paris.

Y 222, f° 473 (2.719)

QUALITÉ (Jacques) **1673, 11 juillet**

Cf. THÉNAULT (Pierre)

QUERVER (Charles) **1655, 21 novembre**

Organiste de l'église Sainte-Geneviève à Paris.

Contrat de mariage de Aubin Bunache, maître passementier tissutier rubannier, et de Marie Pillegrain, passé en sa présence.

Y 192, f° 487 (4.170)

QUINOT (Jacques) **1672, 8 décembre**

Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.

Demeure rue de la Juiverie, paroisse de la Madeleine.

Contrat de mariage avec Françoise Carpentier. La future épouse apporte 1.500 livres tournois.

Y 225, f° 408 (3.901)

RACQUET (Jean) **1664, 3 octobre**

Organiste de l'église de Paris.

Demeure en l'hôtel des Ursins, paroisse Saint-Landry.

Fils de *Charles Racquet*, aussi organiste de la dite église.

Contrat de mariage avec Madeleine Dubois, passé en la présence de *Henri Ballet*, bourgeois de Paris et violon ordinaire de la Chambre du Roi.

Y 206, f° 192 (2.742)

RAYNAL [ou REYNAL] (Guillaume) **1663, 23 mai**

Maître es exercice de la danse du Dauphin et de l'académie Royale.

Demeure rue et vis-à-vis Saint-Honoré. paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.

Donation mutuelle avec sa femme Marguerite Paquinot.

Y 203, f° 140 (1.248)

RAYNAL [ou REYNAL] (Jean) **1664, 11 mai**

Ancien de l'académie Royale, au fait de la danse.

Contrat de mariage de François Van der Voort, gentilhomme hollandais, et de Perrette Le Règne, passé en sa présence.

Y 205, f° 137 v° (2.267)

REGNAULT (Jean) **1672, 21 août**

Maître d'hôtel du Roi et maître à danser de Sa Majesté et de Monsieur, frère unique du Roi.

Après sa mort, mariage de sa veuve Marie Perrier avec Jacques Quinet, bourgeois de Paris. Le contrat est passé en présence d'*Antoine* et *Guillaume Regnault*, maîtres à danser.

Y 225, f° 274 (3.783)

RICHARD (Etienne) **1663, 25 avril**
Ordinaire de la Chambre du Roi pour toucher le clavessin.
Demeure rue du Petit-Crucifix, paroisse Saint-Jacques-de-la-Boucherie.

Donation faite par Jeanne Jacquet, femme séparée de Jean Vacquelin, marchand boulanger, à sa femme Barbe Bruneau.

Y 203, f° 115 v° (1.225)

RICHARD (Etienne) **1664, 4 mai**
Ordinaire de la Chambre du Roi pour lui enseigner à jouer du clavessin.

Contrat de mariage de Jean Lisonnet, bourgeois de Paris, et de Madeleine Le Maire, passé en sa présence.

Y 205, f° 190 v° (2.314)

RICHARD (Etienne) **1669, 15 janvier**
Ordinaire de la Chambre du Roi pour enseigner à Sa Majesté à toucher le clavecin.

Contrat de mariage de Robert Vauclin, marchand, habitant de l'île de La Martinique en l'Amérique, se trouvant actuellement à Paris, et de Marguerite David, passé en sa présence.

Y 218, f° 433 v° (868)

ROBEAU (Hilaire) **1651, 14 novembre**
Joueur de hautbois ordinaire de la Chambre du Roi.
Demeure rue Galande, paroisse Saint-Séverin.

Reçoit une donation de Pierre Robeau, bourgeois de Paris.

Y 188, f° 367 (649)

ROBERT (Pierre) **1661, 4 juillet**
Bénéficier et maître de musique de l'église de Paris.
Demeure au cloître de ladite église.

Contrat de mariage de Jean Robert, receveur et payeur des gages des officiers du châtelet de Paris, et de Marie de Chamoy, passé en sa présence.

Y 200, f° 218 (4.949)

ROBINOT (Nicolas) **1669, 12 mars**
Maître à danser et joueur d'instruments.

Demeure au faubourg Saint-Germain-des-Prés lez Paris, proche de la porte Saint-Germain, paroisse Saint-Sulpice.

Donation mutuelle avec sa femme Marie le Cocq.

Y 216, f° 239 v° (3.202)

ROCQUES (Jean) **1674, 15 mars**
Organiste de l'église Notre-Dame de Paris.

Contrat de mariage de Etienne Le Vaux, écuyer, l'un des anciens 25 gentilshommes de la garde Ecossaise du corps du Roi, et de Marguerite de Rives, passé en sa présence.

Y 228, f° 288 v° (1.314)

ROGER (Jacques) **1656, 3 septembre**
Trompette ordinaire du prince de Conti.

Contrat de mariage de Blaise Morice, cocher de M. Bordier, conseiller au parlement, et d'Elisabeth Gontier, servante chez Bordier, passé en sa présence.

Y 193, f° 327 v° (4.773)

ROGER (Jacques) Sieur de Beaulieu **1668, 7 janvier**
Cf. COCHINAT (François)

ROGER (Jacques) **1671, 2 août**
Trompette de la Chambre du Roi.
Contrat de mariage de Pierre Picart, graveur et marchand de taille douce, bourgeois de Paris, et de Catherine Delaunay, passé en sa présence.
Y 222, f° 296 (2.531)

ROGER (Joseph) **1655, 8 mars**
Cf. GÉRIN (Benoît)

ROLET (Marin) **1674, 10 février**
Joueur de violon à Cerisiers en Bourgogne.
Donation faite par sa veuve Claude Méra à Etienne Besnard, maître tissutier rubannier au bailliage du Palais.
Y 228, f° 117 v° (1.054)

ROULÉ (Nicolas) **1675, 20 août**
Violon ordinaire du cabinet du Roi.
Demeure rue des Fossés et paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois.
Donation à sa nièce Nicole Huppé.
Y 230, f° 483 (2.822)

ROUSSEAU (Jean) **1678, 2 août**
Maître de musique.
Demeure â Paris, rue des Petits-Champs, paroisse Saint-Eustache.
Contrat de mariage avec Françoise Jorcy, marchande lingère à Paris.
Y 235, f° 299 (887)

ROUSSEAU (Pierre de) **1629, 1er mars**
Hautbois ordinaire de la maison du Roi.
Demeure à Paris, rue de la Calandre, paroisse Saint-Germain-le-Vieil.
Reçoit une donation de Pierre Bertrand, vigneron.
Y 198, f° 29 v° (3.630)

ROUVROY (Jacques de) **1667, 17 novembre**
Maître à danser et joueur d'instruments de musique et maître ouvrier en draps d'or, de soie et d'argent.
Demeure rue Saint-Martin, paroisse Saint-Laurent.
Donation mutuelle avec sa femme Madeleine Boullot.
Y 213, f° 228 v° (1.879)

ROZE (Claude) **1671, 25 novembre**
Joueur d'instruments à Paris.
Contrat de mariage de Pierre Guitton, bourgeois de Paris, et de Françoise Giscard, passé en sa présence.
Y 223, f° 122 (2.822)

SANSON **1671, 31 mai**
Maître de musique à Paris.

Contrat de mariage de son fils Pierre Sanson, maître écrivain à Paris, avec Marie Dusault.

Y 238, f° 393 v° (2.884)

SEIGNE [ou SAIGNE] (Antoine de) **1651, 12 mars**
Chantre ordinaire de la Chapelle du Roi. Chanoine en l'église royale de Saint-Spire de Corbeil.

Fait, par l'intermédiaire de *Vincent Valin* le Jeune, chantre ordinaire de la Chapelle du Roi, demeurant rue Montmartre, paroisse Saint-Eustache, une donation à Philippe de Flocq, écolier étudiant en théologie.

Y 188, f° 14 (25)

SEIGNE [ou SAIGNE] (Antoine de) **1667, 31 mai**
Ordinaire de la Chapelle du Roi et chanoine de Saint-Spire de Corbeil.
Demeure à Essonne.

Donation à *Vincent Vallin de Serignan*, ordinaire de la Chapelle du Roi.

Y 211, f° 462 v° (1.230)

SELLIER (Nicolas) **1676, 25 juillet**
Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.

Contrat de mariage de Alphonse du Mesnil, cocher de M. l'abbé Passart, et de Catherine Thibault, passé en sa présence.

Y 232, f° 275 (1.073)

SEPTIER (Louis) **1680, 1er septembre**
Maître à danser à Paris.

Contrat de mariage de sa veuve Andrée Poulet, avec Jean Barreau, marchand bourgeois de Paris.

Y 239, f° 175 (3.247)

SIFLET (Robert) **1652, 8 janvier**
Chantre de la musique de la Chapelle du Roi en la Sainte chapelle du Palais à Paris.

Contrat de mariage de Pierre Boullot, maître barbier chirurgien, et d'Hélène Moreau (veuve de Roland Viel, maître rôtisseur), passé en sa présence.

Y 190, f° 4 v° (1.649)

SIMON (César), Sieur de Lespine **1672, 27 juillet**
L'un des 24 joueurs de violon chez le Roi.
Demeure à Saint-Germain-des-Prés lez Paris, paroisse Saint-Sulpice.

Contrat de mariage avec Marie Gurlier. La future épouse apporte 2.400 livres tournois.

Y 225, f° 190 (3.705)

SUART (Thomas) **1667, 27 avril**
Ancien maître à danser.
Demeure actuellement en la maison de Bicêtre, près Paris.

Donation à l'Hôpital général de Paris.

Y 212, f° 48 v° (1.295)

TESSIER (René) **1673, 7 octobre**
Maître à danser à Paris.
Demeure rue de la Verrerie, paroisse Saint-Jean-en-Grève.

Donation mutuelle avec sa femme Marie Anne Sénéchal.

Y 227, f° 435 v° (854)

THÉNAULT (Pierre) **1673, 11 juillet**
Maître à danser à Paris.
Demeure rue des Prouvaises, paroisse Saint-Eustache.

Contrat de mariage avec Marie Royer. La future épouse apporte 500 livres tournois. L'acte est passé en présence de *Jacques Qualité*, l'un des vingt-cinq violons ordinaires de la Chambre du Roi.

Y 227, f° 107 v° (496)

THIBAULT (Jean) **1676, 25 juillet**
Garçon faiseur d'instruments de musique.

Contrat de mariage de Alphonse du Mesnil, cocher de M. l'Abbé Passart, et de Catherine Thibault, passé en sa présence.

Y 232, f° 275 (1.073)

THOMAS (Thomas), Sieur du Pré **1675, 16 janvier**
Trompette ordinaire de la Chambre du Roi.

Contrat de mariage de sa veuve Marthe Roger avec Grégoire Langlois, grand valet de pied du Roi.

Y 229, f° 424 (2.101)

THOMELIN (Guillaume) **1657, 2 juin**
Organiste et maître écrivain à Paris.
Demeure au faubourg Saint-Marcel-lez-Paris, rue des Postes, paroisse Saint-Etienne-du-Mont.

Contrat de mariage avec Gabrielle Lhuissier, veuve de Jacques Oudinot, postulant au Palais. L'acte est passé en présence de *Jacques Thomelin*, organiste en l'église Saint-André-des-Arts à Paris.

Y 195, f° 386 v° (2.090)

THOMELIN (Jacques) **1657, 2 juin**
Cf. THOMELIN (Guillaume)

THORPE (Isaac) **1668, 23 septembre**
Maître de danse.
Demeure à Londres, paroisse Saint-Clément.

Contrat de mariage de sa fille Marie avec Florent Fourcade, maître chirurgien à Londres.

Y 214, f° 457 (2.527)

THOURY (Médéric) **1655, 19 juin**
Maître joueur de luth à Paris.
Demeure au cloître et paroisse Saint-Jacques de l'Hôpital.

Reçoit une donation de Nicole Geuffroy, veuve de Guillaume Deschamps, maître gantier.

Y 192, f° 329 v° (3.893)

THUILLEAU (Pierre) **1680, 10 mai**
Prêtre, sous-chantre en l'église d'Orléans.

Reçoit une donation de Guillaume Desbois, prêtre, docteur es lois, chanoine en la dite église.

Y 238, f° 206 (2.660)

TOURNAY (Robert) **1661, 23 juillet**
Joueur de luth.
Demeure rue de la Tâcherie, paroisse Saint-Merry.

Donation mutuelle avec sa sœur Madeleine Tournay.

Y 200, f° 256 (5.010)

TUPPIN (Charles) **1663, 6 juillet**
Prêtre, chapelain ordinaire de la musique du Roi et chanoine de l'église de Saint-Jacques de l'Hôpital à Paris.
Demeure dans le cloître de la dite église.

Donation à l'Hôtel-Dieu de Paris de rentes provenant de *Jean Gendron*, écuyer, gentilhomme servant ordinaire du Roi et ordinaire de la musique de Sa Majesté.

Y 204, f° 47 v° (1.645)

TUPPIN (Charles) **1666, 7 avril**
Prêtre, chapelain ordinaire de la musique du Roi et chanoine de l'église Saint-Jacques de l'Hôpital à Paris.
Demeure dans l'enclos de la dite église.

Donation d'une maison à l'Hôtel-Dieu de Paris.

Y 210, f° 30 v° (338)

TUPPIN (Charles) **1672, 12 avril**
Prêtre, chanoine en l'église Saint-Jacques de l'Hôpital à Paris et ordinaire de la musique du Roi.
Demeure au cloître de la dite église Saint-Jacques.

Donation à l'hôpital de la Sainte-Trinité, rue Saint-Denis.

Y 224, f° 111 v° (3.215)

VACHIN de SAINT-AMAND (Claude) **1654, 8 décembre**
Ordinaire de la musique de son Altesse Royale.

Donation faite à ses deux filles jumelles, Christine et Marguerite Vachin, demeurant à Paris sur le pont Marie, par Simon Renard de Saint-André, peintre ordinaire du Roi et de la Reine.

Y 192, f° 16 (3.343)

VACHIN [de Saint] AMANT **1679, 19 août**
Chef de musique de feu le duc d'Orléans.

Contrat de mariage de son fils Charles de Vachin Amant, marchand pennacher, bourgeois de Paris, demeurant sur le Pont Notre-Dame, et de Madeleine Broc, fille d'un marchand orfèvre en Champagne.

Y 237, f° 81 (1.836)

VALEILLE (François) **1672, 9 octobre**
Trompette des gens d'armes du duc d'Orléans.
Demeure rue des Vieilles-Etuves, paroisse Saint-Eustache.

Reçoit une donation de Marie Coudou, veuve de Pierre Courier, maréchal de la compagnie des gens d'armes du Roi et maître maréchal es faubourg de la ville de Paris.

Y 225, f° 71 (3.597)

VALIN le Jeune (Vincent) **1651, 12 mars**
Cf. SEIGNE (Antoine de)

VALIN de SÉRIGNAN (Vincent) **1664, 30 octobre**
Ordinaire de la musique du Roi.

Contrat de mariage de Jacques Vassal, facteur des Messageries et cocher de Calais, et d'Antoinette Montargy, passé en sa présence.
Y 206, f° 312 v° (2.864)

VALIN de SÉRIGNAN (Vincent) **1667, 31 mai**
Cf. SEIGNE (Antoine de)

VALLANS (Pierre) **1654, 11 avril**
Prêtre, chantre et chanoine en l'église collégiale du Broc en Auvergne, actuellement logé à Paris au marais du Temple, rue de Berry.

Reçoit une donation de Antoine Boutote, conseiller du Roi.
Y 191, f° 52 (2.559)

Confirmation de cette donation.
Y 191, f° 57 v° (2.574)

VARIN (Charles) **1677, 9 octobre**
Cf. MAHIEU (Antoine)

VARIN (Nicolas) **1656, 10 septembre**
Maître à danser des pages de la grande écurie du Roi.

Contrat de mariage de Jean Loizeau, bourgeois de Paris, et de Marguerite Ferrand, passé en sa présence.
Y 193, f° 343 v° (4.807)

VARIN (Nicolas) **1677, 9 octobre**
Cf. MAHIEU (Antoine)

VAUBOUIN [ou VOBUAN] **1680, 21 février**
Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.
Demeure rue Traversière, paroisse Saint-Roch.

Contrat de mariage de sa fille Claire Vaubouin avec Jean Le Sieur, tailleur d'habits à Paris.
Y 238, f° 120 v° (2.557)

VAUBOUIN [ou VOBUAN] (Alexandre) **1680, 26 août**
Maître faiseur d'instruments de musique à Paris.
Demeure rue des Arcis, paroisse Saint-Merry.

Donation mutuelle avec sa femme Anne Bourdet.
Y 239, f° 113 v° (3.164)

VEILLOT
Cf. VILLOT

VIGNERON **1656, 4 décembre**
Chantre ordinaire de la chapelle de musique du Roi.
Demeure dans la cour du Palais.

Donation faite par Thomas de La Rue à sa sœur, Catherine de La Rue, demeurant en la maison et au service du dit Vigneron.
Y 194, f° 46 v° (55)

VIGNERON (Isaac) **1658, 9 août**
Conseiller et aumônier du Roi, chantre ordinaire de la musique et Sainte-Chapelle de Sa Majesté.

Donation à sa sœur, Jeanne Vigneron.

Y 196, f° 440 (2.859)

VILLOT (Jean) **1658, 20 janvier**
Maître de musique de la Chambre du Roi, chanoine de l'église de Paris.

Contrat de mariage de Pierre de Cyrano, conseiller du Roi, trésorier général des Offrandes, aumônes et dévotions de Sa Majesté, et de Marie Doussin, passé en sa présence.

Y 195, f° 228 (1.147)

VION (Jean) **1654, 13 août**
Cocher de M. Barin et chantre de la sainte Chapelle Royale du Palais à Paris.
Demeure dans l'enclos du Palais.

Contrat de mariage avec Jacquette Humbert, servante de M. Bourbon, conseiller du Roi, demeurant rue du Foin, paroisse Saint-Séverin.

Y 191, f° 312 (3.026)

VOBUAN
Cf. VAUBOUIN

WALLET (Charles) **1660, 8 mars**
Maître joueur d'instruments.

Donation faite par François Boistel, marchand tanneur, à sa femme Marie Boistel.

Y 200, f° 300 v° (5.082)

A TRAVERS L'INÉDIT

NICOLAS LEBÈGUE

Au dossier Lebègue, que nous avons ouvert en un livre consacré à l'organiste de la Chapelle du Roi et de Saint-Merry, à l'occasion du deux cent cinquantième anniversaire de sa mort (1), nous versons les quelques renseignements complémentaires suivants.

La délibération des marguilliers de Saint-Merry, passée devant notaire le 14 août 1669, nous apprend qu'à la mort d'Etienne Richard, la place d'organiste de Saint-Jacques-de-la-Boucherie fut proposée au jeune maître de Saint-Merry. En ce geste, ne faut-il point voir la confirmation de l'hypothèse que nous avions formulée : Lebègue, élève de Richard ? Pour avoir refusé ce poste, Lebègue voit passer ses gages de quatre cents à six cents livres.

Arch. Nat. Min. Centr. CXII, 356
1669, 14 août

Nous, Marguilliers de Saint Mederic, soubs signez, ayant sceu par le deceds du deffunct Richard, dernier organiste de Saint Jacques de la boucherie, que le Sieur Le Begue, nostre organiste, estoit invité de prendre sa place, et de la maniere que ledit Le Begue s'en est excusé par un reffus genereux de tous les proffficts et les advantages qui luy sont offerts, qui est une marque de son zelle et de l'affection qu'il a pour nostre service, et desirant de nostre part, comme il est bien juste, luy donner moyen d'y subcister et compenser en quelque façon la perte qu'il fait d'un plus grand proffict par l'augmentation de ses gaiges, l'affaire mise en deliberation, nous marguilliers susdits, avons augmanté de deux cens livres les quatres cens livres de gaiges dont ledit Lebegue a jouy jusques a present, lesquels gaiges, en ce faisant, luy seront payez a l'advenir, a compter du jour saint Jean Baptiste prochain, a raison de six cens livres tant qu'il exercera laditte charge et sans tirer a consequence pour tout autre que pour luy. En foy de quoy nous avons signé la presente en la Chambre du Tresor, en l'absence de Monsieur le president de Novion, premier Marguillier estant a Bourbon le Jour de la pentecoste mil six cent soixante neuf, a l'issue des vespres.

(Lebègue est dit habitant rue Saint-Martin).

Le *Dictionnaire des Artistes* de Fontenay signale que Lebègue a laissé des *Vêpres à deux chœurs*, ainsi que nous l'écrivions dans notre biogra-

(1) *Nicolas Lebègue (1631-1702). Etude biographique suivie de Nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français au XVII*[e] *siècle*. Paris, Picard, 1954.

phie (p. 107). Ces *Vêpres*, que nous n'avons pas encore retrouvées, étaient encore vendues en un recueil chez Leclerc en 1737 (1).

En une annonce insérée au mois d'avril 1708 dans le *Recueil d'Airs sérieux et à boire de différents auteurs*, nous lisons :

« Les motets pour les principales fêtes de l'année à voix seule et basse continue à plusieurs petites ritournelles pour l'orgue et pour les violes, composés pour les Dames Religieuses par M. Le Bègue, organiste de la Chapelle, donné ci devant au public sous le nom de M. Noel, maître de musique ».

N. Lebègue est mort en 1702. Six ans après son décès circulent donc encore ses motets. Ceux-ci ont-ils été composés pour les *Dames de la rue Sainte-Avoye* (les futures Ursulines), qui habitaient tout proche la rue Simon-le-Franc, et dont il se peut que Lebègue ait été l'organiste ? Nous l'ignorons.

Soulignons enfin que le catalogue des Collectionneurs (2) nous apprend que Lebègue possédait une peinture de Nicolas Mignard représentant une « Princesse d'Elbeuf » sous la figure de sainte Cécile jouant de l'orgue... Une de ses premières élèves de clavecin ? Sans doute. S'agit-il de Marie-Marguerite Ignace, dite « Mademoiselle d'Elbeuf », fille de Charles II de Lorraine-Elbeuf et de Catherine-Henriette (légitimée de France) ? Celle-ci était dame du palais de la reine Marie-Thérèse, et mourut en 1679, à cinquante ans.

Norbert DUFOURCQ

Guillaume-Gabriel NIVERS

Comment Nivers registrait-il, à l'orgue de Saint-Sulpice, les pièces dont il était l'auteur ? Celles-ci nous permettent de répondre en partie. Reprenons les trois *Livres*. Ils datent respectivement de 1665, 1667, 1675. L'auteur nous donne, en tête de son premier Livre, quelques indications qu'il intitule *Du Meslange des Jeux* : composition d'un grand-jeu, d'un plein-jeu (petit et grand) ; analyse d'un « jeu de tierce » ou de cornet ; d'un « jeu doux » ; utilisation des anches à titre de soliste, surtout cromorne, trompette, voix humaine. Ceci dit, il offre quelques recettes pour jouer ses préludes, ses fugues, ses récits, ses duos. A feuilleter ses deuxième et

(1) Bibl. Nat. Catalogue Leclerc. Q 9036-37, f° 68.

(2) BONNAFÉ (Edmond), *Dictionnaire des Amateurs français au XVIIe siècle.* Paris, 1884, article Lebègue.

troisième Livres (1), on aperçoit qu'il est assez avare de renseignements précis. Le livre second signale encore : récit de voix humaine ; basse de trompette, « petit plein-jeu », basse de grosse tierce, dessus de tierce, grosse tierce, basse de voix humaine. Le livre trois ne parle plus de grand plein-jeu ; il se borne aux indications suivantes : grand-jeu, jeu doux, cornet, trompette, cromorne. Récits et basses ne sont même plus désignés nommément ; un seul dialogue de voix humaine et cornet. Il faudra donc se reporter toujours au *Meslange des Jeux* de son premier livre, pour obtenir une registration proche de celle qu'il observait. En fait, il reste large d'esprit, puisqu'il écrit : « Neantmoins, on les peut tous changer et toucher sur d'autres jeux a discrétion et selon la disposition de l'orgue ».

Ce qui eut pu nous guider également dans la connaissance de sa registration, c'est la composition exacte des instruments qu'il touchait. Or, nous ignorons la nomenclature de l'instrument entretenu et restauré (?) par Desenclos, à l'heure où Nivers publie ses Livres I et II (2).

En revanche, une bonne fortune nous a révélé le marché de la restauration de l'orgue de Saint-Sulpice en 1675, sous la direction de Nivers, alors qu'il publie son Livre III. Ce travail avait été confié à François Ducastel. De ce mémoire, que le lecteur trouvera ci-dessous, nous extrayons la composition du nouvel orgue :

GRAND-ORGUE

Montre 8	Tierce	Trompette
Bourdon 8	Nasard	Clairon
Prestant 4	Flageolet	Voix humaine
Doublette	Cornet	
Fourniture		
Cymbale		

POSITIF

Montre 8	Flûte 4	Cromorne
Bourdon 8	Tierce	
Prestant 4	Nasard	
Doublette		
Fourniture		
Cymbale		

ECHO

	Cornet	

PÉDALE

	Flûte 8	Trompette 8

Tirasse G.-O.
2 Tremblants.

(1) Publiés par nos soins, l'un aux Editions Musicales de la Schola Cantorum (1956), l'autre chez Heugel (Publications de la Société Française de Musicologie, 1958).

(2) RAUGEL (F.), *Les Grandes Orgues des Eglises de Paris*, 1927, p. 139.

A remarquer que le facteur s'est engagé à remonter le vieil orgue d'un quart de ton ; à couper en basses et dessus les jeux de doublette, tierce et nasard du grand-orgue (entre le *mi* et le *fa* du milieu) ; à accorder le cromorne avec un soin diligent, « prompt et esgal partout, et delicat en hault », les basses semblables (c'est sans doute Nivers qui précise et qui dicte) au cromorne d'un cabinet d'orgue de l'abbé Piccoté, prêtre de Saint-Sulpice ; à monter le pédalier jusqu'au *mi* et à le doter d'un *la* grave en ravallement ; à disposer une tirasse permettant d'accoupler ce pédalier au grand-orgue. A noter que le buffet de cet orgue de vingt-six jeux devait être changé et « plus haut que l'ancien ».

De ce mémoire, il paraît difficile de déduire la composition de l'orgue précédent. Sans doute, un instrument qui ne possédait ni clairon, ni voix humaine, ni cromorne (alors que Nivers utilise ces deux derniers jeux dès 1665), ni jeux de pédale ?...

Norbert DUFOURCQ

Arch. Nat. Min. Centr. XLVI, 120
1675, 1er février

Devis et mémoire des ouvrages qu'il convient faire pour le restablissement de l'orgue de Saint Sulpice.

Premierement a la Grande Orgue changer la montre de face et cimetrie en reffondant tous les thuyaux de huict pieds ouvert et du prestant, avecq leur porte vent et remplissant la montre du buffet de thuyaux, lesquels seront fabriqués du plus pur et de plus fin estain d'Engleterre qui seront polys et brunys et bien estoffés.

Plus mettre les souflets derrière le buffet et changer les portevents selon qu'il conviendra.

Plus rellever le sommier avecq touttes ses deppendances, le bien nettoyer et y trouver et prendre place sur le devant pour y poser le cornet avecq son registre et sa chappe.

Plus restablir bien proprement touttes les partyes de l'orgue faulx sommiers, registre, tirants, vergettes, abregés, claviers et touttes les autres choses deppendantes de la facture, mesmes faire d'aultres pillottes pour les tirans des registres, mouvements et vergettes, a cause du buffet qui est plus hault que l'ancien, et approprier bien et deüement le tout de bon bois de chesne bien sec et bien conditionné.

Plus nettoyer, poser, faire bien parler et accorder tous les jeux, scavoir le bourdon, le prestant, le huict pieds, la doublette, la tierce, la quinte, la fourniture, la cymballe, le flajollet, la trompette et le cornet en remontant toutte l'orgue d'un quart de ton environ au mesme ton que la petitte d'en hault, et refaire de neuf quelques thuyaux deffectueux a chaque jeu, principallement au cornet et a la trompette, cymballe et fourniture.

Plus faire un clairon d'estain, de son clair et argentin, le poser entre la trompette et la voix humaine et de le faire bien parler.

Plus faire une voix humaine d'estain d'un son masle et ferme avecq le tremblant doux, et que les dites rasettes de ses trois jeux d'anche soyent longues et touttes d'un costé et a veue d'œil pour accorder facillement.

Plus coupper la doublette, la tierce, la quinte entre E *mi la* et f *ut fa* proche la clef de G *ré sol ut*, et faire parler la trompette sur un registre qui se tirera tout a faict comme les autres.

Plus nettoyer et rellever le positif avecq tous ses jeux, scavoir le bourdon, le prestant, la fluste, la doublette, la tierce, la quinte, la fourniture et la cymballe, et refaire de neuf quelques thuyaux ausdits jeux qui se trouveront desfectueux, refaire tous les



Une moniale du couvent des Bénédictines de Montmartre,
devant son clavecin, interprétant la Furstenberg. (Coll. part.)

thuyaux de la montre d'estain fin polys et brunys et bien estoffés, reparer les emprunts du sommier et les deffaux des soubpapes et des mouvements qui font que le clavier est dur et inesgal.

Plus faire un cromhorne d'estain d'un ton ferme et secq prompt et esgal par tout, et delicat en hault, mais les basses touttes de la mesme façon que celluy du petit Cabinet de la Chambre de Monsieur Picotté, en reprenant par le facteur tous les thuyaux de tous les dits jeux qui ne serviront de rien.

Plus remanier tous les mouvements, basculles, registres, tirans et claviers, principallement du positif et le rendre doux et facille à toucher et les deux claviers l'un sur l'autre sans qu'ils soyent subjets a tenir ou corner.

Plus coudder trois ou quatres thuyaux du bourdon au dit positif, affin que le tout soit renfermé dedans.

Plus rellever, nettoyer et faire bien parler le cornet d'échot sur son clavier soubs un seul registre ou mouvement et le bien accorder.

Plus faire un jeu de pedalles de trompette d'estain et un autre de flutte de huict pieds de bon bois de chesne bien sec avecq son clavier, sommiers en deux partyes, deux registres et touttes ses deppendances, lequel sera en hault jusqu'en E *mi la* au dessus de la clef C *sol ut fa* et le double d a *ré* en bas.

Plus faire en sorte que le clavier de pédalle tire celluy de la grande orgue quant on vouldra avecq un registre ou mouvement sans embarras facillement et justement.

Plus estancher bien et deuement le vent de touttes parts, accorder exactement tous les jeux separement et quasy tous ensemble, scavoir le bourdon, le prestan, huict pieds, doublette, tierce, quinte, cornet, trompette et clairon de la grande orgue, et le bourdon, prestan, doublette, tierce, quinte et cromhorne du positif, en sorte que tous les dits jeux là ensemble soyent parfaictement d'accord, sans aucun tremblement, alteration, mouvement et changement et de mesmes les deux pleins jeux ensemble avec les pedalles.

Plus restablir les deux tremblants et les rendre bons, en fin mettre le tout en bon et susfizant estat.

Furent presens... tous marguilliers de... St Sulpice d'une part, et François Du Castel, maistre facteur d'orgues a Paris y demeurant rue Omer en la maison ou est pour enseigne le nom de Jesus proche et parroisse Saint Nicolas des Champs... ont, en la presence... de Messire Charles Picotté, prestre de la Communauté de St Sulpice, sieur Daniel Gittard, architecte des bastiments du Roy... et de Guillaume Gabriel Nivers, compositeur et organiste de la dite paroisse... fait... le marché...

(Ducastel reconnait) avoir veu et visité en son particullier le buffet d'orgue, thuyaux, soufflets et autres choses en deppendants et qui sont tant au dedans de la dite eglise que en une chambre joignant icelle et dont il recognoist la clef luy avoir esté dellivrée par le dit Nivers... (Il s'engage à donner l'ouvrage à la fin de Juillet moyennant 1600 livres. Il a reçu 500 livres. Il recevra en outre 500 livres lorsque) le bourdon, le prestant et le huict pieds de la montre de la Grande Orgue et le Positif tout entier parleront (et les 600 livres restantes après la réception par Picotté, Gittard et Nivers).

signé : NIVERS
PICOTÉ
DUCASTEL

" LA FURSTENBERG " et BENAUT

Un heureux hasard m'a fait retrouver chez un antiquaire parisien le portrait (peinture française du dernier tiers du XVIIIe s.) d'une religieuse à son clavecin. Elle n'étudie point. Mais, tournée de trois-quarts, elle enseigne ses élèves. La main droite touche le clavier inférieur de l'instrument.

or seven tears de J. Dowland, et en 1954, D. Lumsden publie *An Anthology of lute music.* En ce qui concerne la musique espagnole, il faut citer d'abord les transcriptions de Leo Schrade des œuvres de Luys Milan à Leipzig en 1927, puis les publications de Angles à Barcelone, en 1944, d'un livre de Luys Venegas de Henestrosa, et celle des œuvres de Narvaez et Mudarra par E. Pujol à Barcelone, en 1945 et 1949. En Italie, les publications importantes de musique de luth paraissent à partir de 1940 aux Edizioni Musicali A.R. Mauri à Florence (œuvres de Molinaro, della Gostena, Radino et Da Crema, transcrites par G. Gullino), et en 1954, B. Disertori publie à Milan : 20 *Recercari da sonar* de Bossinensis (libro II, Petrucci, 1511). Enfin, en Pologne, il faut signaler les publications de Marie Szczepanska des œuvres de Diomedes Cato, Dlugoray et Jacques le Polonais à Cracovie et les pièces de ces auteurs contenues dans *Musica Polsiego Odrodzenia* (1953).

Nous n'avons pu citer ici que quelques ouvrages parmi les plus importants des transcriptions pour luth seul, laissant de côté la musique pour chant et luth (1). Mais nous cherchions seulement à donner un aperçu de l'état des recherches jusqu'en 1957, date à laquelle l'idée maîtresse du Congrès de Vienne, l'internationalisation des travaux, put enfin être reprise au *Colloque du Luth et de sa Musique*, qui eut lieu à Paris en septembre de cette même année, et dont Jean Jacquot fut l'initiateur et l'organisateur. Y furent représentés : l'Angleterre, l'Autriche, la Suisse, la Pologne, l'Italie et les Etats-Unis, sous le patronage du C.N.R.S.

Musicologues et interprètes s'y mirent en effet d'accord sur le fait que « pour faire connaître la musique ancienne, il faut qu'on la joue avec les données de la recherche scientifique et au bénéfice même de l'avancement de celle-ci ».

Donc, parfaite exactitude de documentation, précision de la transcription, établissement du catalogue des sources, seront à la base du programme de recherches que se propose d'élaborer le Colloque. Les progrès réalisés aujourd'hui dans le domaine des méthodes et des instruments de travail permettent en effet des études collectives et de plus en plus précises.

Les vingt-trois communications (2) qui furent lues à ce Congrès purent donner une idée des travaux en cours. Or, le but d'un Colloque étant de proposer des sujets de discussion, les différents exposés furent l'objet chacun d'un débat intéressant, qui amena des solutions constructives.

Il est évident qu'aborder l'étude des méthodes de transcription et de catalogue, c'était également parler de la facture de l'instrument et de son évolution au cours des âges, de la technique du jeu, de la biographie des auteurs et de sa littérature au travers des transcriptions déjà faites.
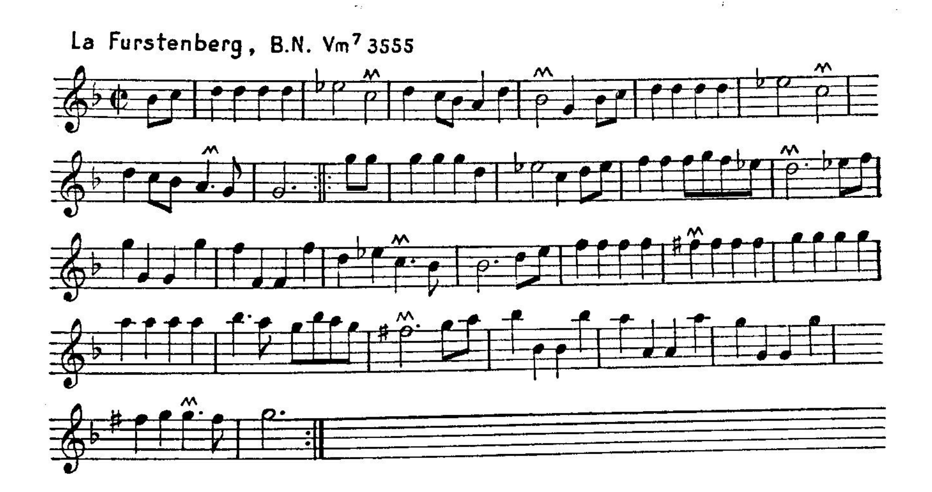
En ce qui concerne la facture du luth, nous eûmes une communication de B. Disertori sur *L'Evolution du luth en Italie aux XV*e *et XVI*e *siècle* et M. W. Prynne posa le problème *Comment noter et conserver les mesures des luths anciens* ? Il fut question également de la facture de deux instruments de la famille du luth ou de la guitare : Th. Dart nous parla de la *Pandore*, sorte de luth anglais de la fin du XVIe et du XVIIe siècle et B. Disertori du *liuto soprano*, prescrit par Vivaldi, instrument dont les mesures se rapprochent de celles de la mandoline.

D. Heartz, K. Scheit, D. Poulton, Th. Dart nous révélèrent ce que nous enseignent quelques traités de luth concernant la disposition des cordes, la technique du jeu, le doigté, les agréments et le *legato.* L'exposé de Th. Binkley retraça, toujours d'après les traités et préfaces des livres de luth, l'historique de cette technique instrumentale : usage, puis abandon du plectre, doigtés (chaque évolution dans ce domaine amenant une évolution parallèle dans la façon d'écrire la musique et dans la musique elle-même). L'intéressante discussion qui suivit cette causerie eut pour objet la facture

(1) La place nous manque également pour signaler les publications de tablatures isolées dans les revues où nous rencontrons infiniment plus d'articles sur le luth et sa musique que de musique même. Ces articles démontrent cependant l'intérêt croissant que suscite le luth depuis le début de notre siècle, dans l'ensemble du monde musical.

(2) Publiées dans *Le luth et sa musique* (1958, Collection « Le Chœur des Muses ». Editions du C.N.R.S., 13, quai Anatole-France, Paris, 7e).

Levée, la main gauche désigne de l'index la partition posée sur le pupitre. Celle-ci est ouverte au centre du cahier, et l'on lit en haut et à gauche *La Fursteinberg*. L'œuvre, en *sol* mineur, est écrite en clé de *sol* première ligne ; elle est visiblement destinée à deux instruments solistes, violon ou flûte. Sur la page de droite, on relève : *1re variation*. Il s'agit donc d'une suite de variations sur une chanson intitulée *La Fursteinberg*. Quelle est l'origine de ce bourdon ? Quel est l'auteur de ces variations ?



Une chanson qui courait sur le Cardinal de Furstenberg ? C'est possible. C'est même probable. Il vit à Paris, comme abbé de Saint-Germain-des-Prés (1), choyé par sa nièce la comtesse de Furstenberg, née Marie-Catherine-Charlotte de Wallenrod (elle avait d'abord épousé un La Marck) et qui, dit-on, fut la maîtresse du prince-évêque de Strasbourg... Est-ce pour le persiffler que ce « timbre » a été lancé dans les rues de Paris, à l'aube du XVIIIe siècle ? On en trouve une réminiscence dans *l'Europe galante* de Campra dès 1697 (*La France*, scène 3, air d'une bergère). Campra l'aurait-il également mis à la mode pour le bal de 1697, auquel participa une petite-fille de Hermann Egon, comte, puis prince de Furstenberg (2), frère du Cardinal ?

La chanson connut d'emblée un certain succès. Nous la trouvons d'abord dans un *Recueil d'airs sérieux et à boire de differens auteurs*, chez Ballard, dès décembre 1700. Elle porte le nom d'*Air sérieux*, avec pour

(1) Saint-Simon, *Mémoires*, édit. G. Truc, I, p. 725 sqq. — Nos très vifs remerciements vont à Eugène Borrel, Maurice Barthélemy, Frédéric Robert, France Vernillat, pour les renseignements qu'ils nous ont donnés sur la Furstenberg.

(2) Celui-ci eut pour enfant un prince de Furstenberg, marié à la fille de Ligny, maître des requêtes à Paris, dont il eut trois filles. La religieuse qui est représentée sur le tableau serait-elle l'une de ces filles ?

sous-titre : *flamande*. L'auteur anonyme a-t-il voulu ironiser en lui appliquant les paroles suivantes ?

L'autre jour dans un boccage
J'aperçus la fille à Miché
D'un air gai qui baisait de bon courage
Le mouton d'un jeune berger.

Je sentis naître dans mon âme
Les transports d'une amoureuse flamme.
Alors je la pris et je lui dis :
« Il faut que je te baise aussi ».
En approchant le mouton
Répondit par façon :
« Allez chercher vos belles dames
Ah ! mon Dieu fidon, ardé !
Faut-il malgré leurs dents
Baiser les pauvres gens ».

Une autre version de la Furstenberg se trouve dans le manuscrit de 1712 intitulé (1) : « Suite de danses pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les bals chez le Roy... recueillis... par M. Philidor l'Aisné »...

Cette chanson semble faire florès au cours du XVIIIe s., puisque nous la trouvons adaptée et publiée sous les formes suivantes, notamment dans le dernier tiers du siècle : Air adapté par Baur pour la harpe (Cons. A 34680) ; Contredanse pour deux instruments sans accompagnement, éditée par Leclerc (Cons. D 6728) (2) ; Thème et variations pour clavecin (B.N. Vmb ms. 63) ; Pièce pour violon (B.N. ms. fr. Vm7 4865) ; Pièce pour un instrument et b.c., éditée par Leclerc, Premier recueil de contredanses, n°240, p. 83 (Cons. D 6676) ; Danse pour vielle et b.c., Recueil de contredanses, p. 204 (B.N. Vm7 3643) ; Contredanse pour un instrument, Recueil de contredanses, par Caillard, p. 217 (B.N. 8° Z, Le Jeune 7371) ; Pièce pour clavecin (B.N. Vm7 6307)... (3).

A cette longue liste, il faut ajouter les Variations sur la Furstenberg, « arrangées pour le clavecin ou le piano forte » par Benaut, « maître de clavecin de l'abbaye royale de Montmartre ». Augmentée de six variations, la seconde édition de cette œuvre, que nous avons sous les yeux — et qui appartient à Eugène Borrel — est publiée à Paris chez Mlle Le Vasseur et chez Mlle Castagnerie.

Benaut, dont nous ignorons le prénom, est un musicien mineur, dont le catalogue donne à penser qu'il a joui de l'estime de ses contemporains,

(1) B. N. Vm7 3555, f° 52. — Une version arrangée pour la guitare se rencontre dans le *Recueil d'airs de guitare*, plus tardif (Cons. Rés. F 844, f° 229).

(2) C'est sous cette forme qu'elle apparaît sur le cahier que la religieuse a placé sur son clavecin.

(3) Cons. B p. 389.

si son œuvre est, pour nous, complètement tombée dans l'oubli. L'*Almanach* de 1775 précise (p. 113) qu'il « se charge de composer expres et de fournir en manuscrit pour les convens ou la province, des motets, pièces d'orgue, messes, magnificat »... En 1776, il demeure rue Gît-le-Cœur, et l'*Almanach* nous apprend qu'il est maître de composition, de clavecin, de piano forte, professeur de psaltérion et de tympanon !

En 1777, le même *Almanach* (p. 84) nous avertit : « M. Benaut, auteur et compilateur infatigable, a fait paraître depuis trente ans plus de soixante dix ouvrages faits ou arrangés par lui. Il a répandu, en 1776, un prospectus par lequel il offre de publier chaque année par souscription, 12 ouvrages pour l'orgue, et 12 pour le clavecin. L'abonnement pour l'orgue est de 24 livres pour Paris et de 30 l. pour la province, franc de port. Il sera composé de 3 messes, 3 magnificat, 3 hymnes et 3 livres de versets. Celui du clavecin est du même prix et sera composé de 4 ouvertures et 4 livres d'ariettes arrangées en pièces de clavecin, et 4 livres d'ariettes avec accompagnement de 2 violes et basse. Ces deux abonnements ont commencé en octobre 1776. Les pièces publiées pour l'orgue dans ces trois premiers mois sont la Messe en *fa majeur*, le Magnificat en *ré mineur*, l'hymne en *si majeur* annoncés ci-dessus. Les ouvrages pour le clavecin sont les ouvertures de *Silvain* et des *Mariages samnites* annoncées au n° 118, et le 4e recueil d'ariettes arrangées en pièces de clavecin annoncé au n° 106 ». L'*Almanach* de 1781 nous annonce que Benaut a arrangé pour clavecin, violon et cello, l'ouverture de l'*Amadis* de J. Chr. Bach, de même celle d'*Atys*...

En réalité, Benaut semble bien être un homme à tout faire, si nous en jugeons par son catalogue, qui paraît en guise de conclusion à chacune de ses pièces, ou à chacun de ses recueils : pièces d'orgue (messes, versets, magnificats, hymnes, noëls à variations), motets ; romances, chansons ou vaudevilles ; pièces de clavecin ou piano forte, sonates, concertos, variations ; menuets, contredanses, allemandes ou anglaises ; allemandes ou menuets pour la harpe ; ouvertures en trio pour deux violons et cello ; ariettes extraites d'opéras ou opéras-comiques, pour clavecin avec violon ; duos pour clavecin ; recueils de rondeaux italiens, romances dédiées à la reine, arrangés pour clavecin ou piano forte avec accompagnement de deux violes et basse ; ouvertures transcrites pour clavecin, violon et violoncelle, ou bien pour deux violons ou deux flûtes, avec accompagnement d'un violon... Nombre de ses recueils de romances, chansons, vaudevilles ont été arrangés pour la guitare par Tissier, pour la harpe par Petrini. Dans cette œuvre surabondante (1) — en laquelle côtoient les noms de Grétry, Monsigny, Martini, Doni, Dezède, J. Chr. Bach, Floquet, Gluck — distinguons

(1) On la trouvera à la Bibliothèque du Conservatoire.

Le Berceau de Madame, fille du Roi, chant lyrique, et ce *Rondeau sur la naissance de Mgr le Dauphin,* dédié à la Reine et présenté à la famille royale le 4 décembre 1781, ce qui est assez dire l'estime dont jouit, à la Cour même, le sieur Benaut, maître de clavecin de l'abbaye royale de Montmartre.

La version que notre religieuse montre à ses élèves, sur le tableau dont il est question, relève-t-elle de l'art de Benaut ? Nous posons la question sans la résoudre. Cette religieuse appartient-elle, dans ce cas, au couvent de Montmartre où enseignait l'artiste-compilateur ? Si oui, serait-elle l'une des deux religieuses-organistes de l'abbaye, que signale l'*Almanach musical* de 1776 : Madame de Sainte-Cécile ou Madame de Sainte-Eustachie? ... Sous l'un de ces noms musicaux... et poétiques, quelle est l'aristocrate qui se cache ? Fut-elle l'ultime organiste de ce couvent, comme Marie-Louise de Montmorency-Laval en fut la dernière abbesse (1) ? Se doute-t-elle des paroles fort scabreuses que soutenait la mélodie qu'elle enseigne à ses novices ?...

Norbert DUFOURCQ

(1) R. de LINIÈRES, *La dernière abbesse de Montmartre, Marie-Louise de Montmorency-Laval, 1723-1794,* Le Mans, 1944.

LES LIVRES

— A PROPOS DES RECHERCHES SUR LE LUTH ET SA MUSIQUE.

Nul ne met en doute aujourd'hui l'importance du luth dans l'histoire de la musique, et pourtant, jusqu'au début du XXe siècle, la difficulté de lire les tablatures avait relégué cet instrument dans un domaine mystérieux et fait considérer les luthistes comme un groupement en marge des autres musiciens.

En France, au début du siècle, les recherches et les publications de musique de luth en étaient tout à fait à leur début. La publication du *Trésor d'Orphée* de Francisque, par Henri Quittard, date de 1906, et celle de Jules Ecorcheville intitulée *Le luth et sa musique* parut dans la S.I.M. de 1908. Celle-ci contenait des pièces de luthistes français (Gauthier, Dubut, Bocquet et Pinel) et italien (Milano).

En Allemagne, Lindgren avait déjà publié dès l'année 1891, dans la M. F. W., tome XXIII, des transcriptions de pièces de Charles Mouton, et en Espagne, en 1902, Morphy éditait son recueil des *Luthistes espagnols du XVIe siècle.* Il faut encore signaler à cette époque, la parution d'anthologies comme celles de Chilesotti, *Lautenspieler des XVI Jahr.* (1891), qui contient des pièces de luthistes français, allemands et italiens du XVIe siècle ; celle de O. Körte datant de 1901 : *Laute und lautenmusik bis zur Mitte des XVI Jahr.* ; celle de W. Tappert, *Sang und Klang aus alter Zeit,* où l'on trouve en outre des pièces de luthistes espagnols.

Mais aucun travail systématique n'avait été entrepris dans ce domaine. Pourtant, quelques érudits comme Ecorcheville, E.J. Dent, A. Koczirz et J. Wolf commençaient à se rendre compte de l'importance qu'avait eue le luth au XVIe et au XVIIe siècle, et lorsqu'ils se réunirent au Congrès de Vienne en 1909, ils semblaient déjà considérer la musique de luth comme un chaînon capital dans l'histoire de la musique ; ils décidèrent de remettre au jour toute la littérature écrite pour cet instrument.

« Les tablatures — dit le rapport de ce Congrès publié en octobre 1912 dans le *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* — nous promettent de singulières surprises. Lorsqu'on aura transcrit et publié quelques dix mille pièces de ce répertoire mystérieux, l'équilibre de notre histoire musicale se trouvera sensiblement modifié. Nous avons la bonne fortune de découvrir un coin vierge de la musicologie. Et le terrain n'est pas si vaste que nous ne puissions nous en rendre maîtres assez promptement. Pour cela, que faut-il ? Un labeur collectif et de rigoureuses méthodes. Un inventaire et des transcriptions ». C'est ainsi que fut fondée la Commission des tablatures, sous-entendant les tablatures de luth comme étant les plus importantes. Malheureusement, la première guerre mondiale brisa pour longtemps les échanges culturels internationaux. Et ce programme, si remarquable par l'ampleur de sa conception, est loin d'être encore réalisé.

Mais en France et à l'étranger, des musicologues isolés continuaient l'inventaire des sources de la musique de luth et transcrivaient chacun suivant ses méthodes.

Ainsi, en Autriche en 1911, A. Koczirz publiait *Oesterreischen Lautenmusick im* 16 *Jahr.*, et en 1919 *Oesterreischen Lautenmusick zwischen* 1650 *und* 1720. Ce n'est que plus tard, en 1942, qu'il publia *Wiener Lautenmusick im* 18 *Jahr.* En Allemagne, il faut signaler les publications de Neeman, entre autres celles concernant les œuvres de Esaias Reusner et S.L. Weis (1939). En France, on voyait apparaître, en 1931 et 1933, la transcription de la *Rhétorique des Dieux* de Denis Gautier, par André Tessier. Puis vingt ans plus tard, l'édition du livre de Capirola par O. Gombosi (Société de musique d'autrefois). En Angleterre, P. Warlock nous donne en 1927 *Lachrimae*

à rechercher dans les luths modernes et le problème de leur sonorité. J. Ward, dans son exposé intitulé *Problèmes des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVI*e *siècle*, nous parla des difficultés de savoir à partir de quelle note de base était accordé le luth.

La biographie des auteurs, l'étude du milieu où ils vécurent devant aller de pair avec l'étude de leurs œuvres, F. Lesure nous rendit compte de ses recherches sur les luthistes parisiens à l'époque de Louis XIII.

G. Thibault nous fit part de son intéressante découverte d'une tablature italienne des premières années du XVIe siècle, qui semble être le plus ancien des manuscrits parvenus jusqu'à nous. Ce manuscrit serait très antérieur au recueil de Capirola, et devrait dater probablement de la première décade du XVIe siècle.

F. Noske exposa ses *Remarques sur les luthistes des Pays-Bas*, en attirant notre attention sur le caractère international de la musique de luth néerlandaise ; et K. W. Chominska, à propos des sources de la musique polonaise, examina quelques problèmes de transcription. Ces problèmes, R. Murphy les exposait également dans son étude sur *La Fantaisie et le Recercare dans les premières tablatures de luth du XVI*e *siècle*. Il se posait entre autres la question : « Doit-on reconstituer le contre-point que nombre de tablatures contiennent en puissance ? ».

A. Verchaly, à propos des recueils français pour chant et luth de 1603 à 1643, aborda également certains problèmes de transcription, en particulier celui, déjà posé par J. Ward, du diapason exact de l'instrument.

C'est en étudiant les œuvres de Lassus mises en tablatures de luth que W. Boetticher examina la question si importante de la transcription en notation moderne d'une pièce en tablature ayant pour origine un modèle vocal. Puis, une étude approfondie des tablatures allemandes amena K. Dorfmuller à estimer que les tablatures ne doivent être considérées que comme des documents susceptibles de suggérer différentes interprétations. La transcription, en restant toujours conforme aux exigences de l'instrument, devrait pourtant faire apparaître l'idée polyphonique. Aussi proposa-t-il de faire dépendre le système de transcription de la facture des différentes pièces, afin d'exprimer la pluralité des styles et des conceptions musicales.

C'est également la question de la polyphonie contenue dans les tablatures qui préoccupe A. Souris. Notre notation moderne, dit-il, est capable de figurer les rapports polyphoniques et d'intensité que le luthiste ancien ne faisait qu'imaginer. Il faut donc redécouvrir cette structure ; mais le transcripteur doit adopter une écriture en tout point conforme au jeu de l'instrument, car toute cette musique est engendrée par les ressources spécifiques du luth.

La mesure des pièces anciennes nécessite également une interprétation. A propos des danses du XVIe siècle, L. Moe constate que les mêmes danses, dans des recueils différents, ont souvent des barres de mesure différemment espacées. Ces barres n'avaient évidemment pas le même rôle qu'aujourd'hui. Elles n'avaient pas de signification métrique et il est nécessaire que le transcripteur s'attache à la faire apparaître.

Ces différents exposés sur les problèmes de transcription devaient permettre des décisions au sujet de l'unification des méthodes à adopter. En effet, comme le fait remarquer M. Podolsky dans sa communication intitulée *Recherche d'une méthode de transcription formelle*, il n'y avait pas de méthodes de transcription commune à tous les ouvrages publiés jusqu'à maintenant. Chacun employait le système qui semblait pouvoir satisfaire le plus grand nombre des lecteurs auxquels il pensait s'adresser.

Ainsi certains nous offrent-ils une véritable transcription pour le clavier sur deux portées en clé de *sol* et clé de *fa* (Quittard). D'autres transcrivent à l'octave sur une seule portée en clé de *sol* ténor (Neeman). D'autres transcrivent pour guitare (une sixte majeure plus haut) sur une seule portée, en clé de *sol* ténor (Chilesotti).

Personne n'était non plus d'accord quant à la nécessité de reproduire la tablature. Certains la publient séparément, en photocopie (A. Tessier) ; d'autres parallèlement à la transcription (Neeman) ; d'autres enfin se contentent d'indiquer les signes de doigtés et de positions de la main gauche.

Les études du Colloque et les discussions qui en découlèrent permirent de décider de publier désormais, en règle générale, la reproduction de la tablature au-dessous de

la transcription. Cette transcription, sur deux portées en clé de *sol* et clé de *fa*, indiquera les rapports polyphoniques et d'intensité qui ne sont pas signalés dans le texte, et aboutira à une rédaction syntactique qui sera le complément nécessaire de la tablature.

Quant à l'unification des méthodes employées pour cataloguer les sources, elle n'était pas moins hérissée de difficultés que celle des transcriptions. L'important travail de D. Lumsden sur le classement de la musique anglaise apporta des suggestions fort intéressantes. Mais le système employé pour classer les quelques cinquante sources inventoriées par D. Lumsden risquait de ne pas convenir aux six cents sources déjà mentionnées dans la bibliographie établie par W. Boetticher, dont le nombre s'accroît d'année en année.

Il fut donc impossible de trouver immédiatement une solution quant à la manière de rédiger ce catalogue. On ne pourra lui donner une forme définitive que lorsque toutes les fiches des pièces à inventorier seront rédigées et réunies en vue d'un classement. Il est certain que ce catalogue ne pourra voir le jour avant de nombreuses années, mais les quelques milliers de fiches déjà établies peuvent dès maintenant orienter les recherches des musicologues.

Les projets d'édition du C.N.R.S. se dirigent donc à présent sur les transcriptions qui viennent d'être mises au point suivant les méthodes dont nous avons parlé. Parmi les ouvrages à paraître signalons : dans la collection du *Chœur des Muses* série *Les Luthistes* du C.N.R.S., le *Musick's Monument* de Th. Mace (1er vol., reproduction en fac-simile - déjà paru ; 2e vol., étude par J. Jacquot et transcription par A. Souris) ; les livres I et III de Le Roy, par A. Souris et R. de Morcourt ; le traité si important de Le Roy (l'*Instruction* de 1574), par J. Jacquot et R. de Morcourt ; *The Schoole of Music* de Thomas Robinson, par Lumsden.

D'autre part, le C.N.R.S. a l'intention, dans la suite, de constituer un *corpus* des luthistes français du XVIIe siècle, où paraîtraient notamment les œuvres de Besard, R. Ballard, N. Vallet, et celles des luthistes du règne de Louis XIII, qui sont en préparation.

Nous avons connaissance également d'autres projets parmi lesquels figurent les œuvres d'Attaingnant par D. Heartz (Société de Musique d'Autrefois), de J. Dowland par D. Poulton (Musica Rara, Londres), qui sont les plus avancés. Citons encore les projets de publications de Byrd par D. Lumsden ; Dalza par R. Murphy ; Fr. da Milano par H. Leeb et par J. Ward ; R. Johnson par R. A. Spencer ; Newsidler par Th. E. Binkley ; Pilkington par R. Newton ; Pisador par M. Honegger.

La tâche est, comme on le voit, immense. Mais l'organisation désormais internationale de ce travail, l'unification des méthodes de recherches seront le gage le plus sûr de sa réussite.

Monique ROLLIN

— LE PREMIER SYSTÈME HARMONIQUE (DIT CLERMONTOIS), DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU, par R. Suaudeau. Ecole Nationale de musique de Clermont-Ferrand, 1958.

Résumer en une trentaine de pages le système harmonique que Rameau développa tout au long d'un volume de 432 pages extrêmement denses (éd. Ballard, 1722) peut paraître une gageure. C'est pourtant ce qu'a tenté et réussi R. Suaudeau, professeur d'histoire de la musique à l'Ecole nationale de musique de Clermont-Ferrand.

Dans une première partie, l'auteur nous expose la « systématique des accords » (accords fondamentaux majeurs, accords de septièmes, accords mineurs) à l'aide de nombreux exemples simples. La seconde partie est consacrée à la basse fondamentale à laquelle Rameau donna, pour la première fois, son importance. Enfin, la troisième partie a pour objet les règles de la réalisation des accords, les quelques licences permises par Rameau, les renversements, le chiffrage. C'est un petit lexique des principaux termes théoriques utilisés par Rameau et ses contemporains, qui termine l'ouvrage.

Cette plaquette, largement illustrée d'exemples, peut rendre un grand service à ceux auxquels le temps ne permettrait pas de détailler l'important *Traité d'harmonie* de Rameau ; ils trouveront dans cette courte étude l'essentiel de ce qu'on doit savoir sur le système harmonique du célèbre théoricien.

Laurence BOULAY

— RIEMANN MUSIK LEXIKON, publié sous la direction de Wilibald Gurlitt. Personenteil A.-K. Schott, 1959.

Il faut avoir dirigé soi-même un dictionnaire de musique pour savoir quelles difficultés attendent celui qui prend à charge cette tâche. Et encore s'agit-il ici d'une simple refonte. W. Gurlitt partait du connu. Le fond s'offrait à lui. Il lui a fallu revoir, supprimer, enrichir, compléter. Et l'on ne peut qu'admirer le travail accompli. Je ne parle pas seulement de la présentation du volume. De sa typographie. De son aération. Du choix des caractères. De l'heureuse disposition des textes différents : biographies, œuvres, bibliographies. Tout ceci est judicieusement réfléchi, pesé, imprimé. Le lecteur n'aura aucun mal à trouver les renseignements qu'il cherche. Il pourra comparer ce volume avec l'édition précédente et il apercevra combien sort enrichi le présent premier tome des mains de W. Gurlitt et de ses collaborateurs. En ce fascicule, nous ne pouvons que relever ce qui concerne la musique française. Il est tenu compte, en général, des articles qui avaient été rédigés par l'équipe de Tessier, Pincherle, Rokseth, dans l'édition française du Riemann de 1931. Mais peut-être les éditeurs ont-ils fait une part un peu large à maints auteurs oubliés de notre pays lui-même. Nous n'irons pas, sans doute, nous plaindre de la place qui est impartie à notre école. Si ce Riemann est axé sur la musicologie au premier chef, il ouvre également ses colonnes à la vie contemporaine ; de nombreux virtuoses seront flattés de se trouver ici en compagnie d'artistes compositeurs ou écrivains... Au hasard de la lecture, et au milieu d'un nombre imposant d'articles rédigés avec un soin scrupuleux (dates, titres de volumes, etc.), nous avons relevé quelques faiblesses, qui pourront être corrigées lors d'une prochaine édition (1).

Tout ce qui est cité en notes n'est que vétilles. Encore une fois, ce qui demeure, c'est l'effort de l'équipe qui a pris à charge de renouveler, de rajeunir un livre qui continue de faire l'admiration des érudits, comme des amateurs de musique. La seconde édition — comme pour tout dictionnaire — ne manquera pas de perfectionner celle que nous avons sous les yeux, et qui restera désormais à demeure sur nos tables de travail.

Norbert DUFOURCQ

(1) Il y a, d'abord, pour nos noms à particules, une question de principe. Pourquoi mettre à la lettre A, les Agincourt (d'), Anglebert (d'), Auvergne (d'); à la lettre C, Caurroy (Du), si l'on décide d'insérer à D, D'Andrieu, D'Aquin, Du Phly ? Nous ne voyons pas pourquoi ce dictionnaire accueille des biographies comme celles de Paul Arma, Chaminade, Victor Chéri, Gina Cigna, François de Breteuil (né en 1892), Pierre Bretagne (né en 1881), Francmesnil, Marcel Hubert (né en 1906), Clérici Blanc du Collet (pas de date de mort). En revanche, nous cherchons en vain le nom d'Eugène Bigot (alors que nous trouvons celui de Bernac). Il faut également signaler un certain manque de proportion qui saute aux yeux pour quelques biographies françaises. Elsa Barraine se voit doter de moins de lignes que Marie-Claire Alain... Quelques lignes à Blanchard, aux Boesset, à Colin de Blamont, à Caix d'Hervelois, à Jean Gilles, et deux colonnes à Boïeldieu ! Quelques lignes aux Du Bousset, dont la particule (pourquoi ?) a sauté. Chabrier est moitié moins long que Chailley ou Dufourcq. La réalité voudrait le contraire. Si les biographies du XVIe s. sont, en règle générale, fort bien traitées, Costeley — qui se voit pourvu d'un nombre de lignes égal à celles de Roger Cotte ! — est nettement insuffisant. Il en va de même avec Henry Du Mont (quinze lignes seulement). Duruflé est très incomplet. De même Dutilleux, qui a neuf lignes, alors que Boulez en reçoit trente deux. Deux colonnes et demi ont été octroyées à Debussy et Fauré, alors que Fétis en a cinq, Hindemith six ! Grigny doit se contenter de vingt lignes, alors que Grisar (!) en compte trente et une. Le plus décevant pour nous est la manière dont a été traité Claude Le Jeune : à peine quarante lignes au plus grand créateur français du XVIe s., alors que quatre-vingts lignes ont été données à Jaques-Dalcroze ! Certes, il manque des musiciens comme Bonnal, Fontana (Fabrizio), Julien (G.). Certaines biographies paraissent également incomplètes : pas de date de mort pour A. Bertelin, ni citation de ses Traités. Joseph Boulnois était avant tout un organiste, ce qui n'est pas dit. Alex. Cellier a écrit un fort volume sur l'orgue, avec H. Bachelin, et un drame lyrique, *Le Chevrier*. Delalande — qui a trente quatre lignes, alors que Delibes en a quarante deux — n'a pas été en 1683 « surintendant de la Chapelle du Roi ». En 1704, il n'a pas dirigé seul cette Chapelle. Il a écrit quatre-vingts motets. Son *Ballet de la Jeunesse* n'est pas cité. Février a pour prénom Pierre, et non Henri-Louis. On trouve bien Gérard Hekking, mais non André (?). Pour Campra, la thèse de Maurice Barthélémy n'est pas citée. Irait-on chercher la maison Eschig de Paris à *Editions* ? Quant à Josquin, sa biographie n'a pas été renouvelée avec les dernières découvertes de Ghislanzoni...

LA MUSIQUE

— *Une Collection de Musique de Chambre française.*

Les *Editions Transatlantiques* (14, avenue Hoche, Paris) font paraître la première partition choisie pour commencer une collection de musique de chambre française.

Les éditeurs ont demandé au Quatuor Instrumental de Paris de leur confier les partitions qui ont déjà retrouvé une vie par de nombreuses exécutions en concert, avant de se voir diffusées par l'édition.

C'est la Sonate en Quatuor N° III ou *Conversation galante et amusante* de Gabriel Guillemain, qui ouvre cette série qui comprendra des Sonates, Trios et Quatuors des dix-septième et dix-huitième siècles.

Paraîtront ensuite des œuvres pour flûte, violon, deux violons, violoncelle ou viole de gambe, avec ou sans clavier. Les continuos sont réalisés, mais les chiffrages figurent et les signes dynamiques ajoutés sont placés entre parenthèses. Les avertissements ou préfaces sont reproduits intégralement ; ainsi seront satisfaits à la fois les musicologues, qui pourront retrouver le texte original, et les amateurs, qui auront une partition prête à être exécutée.

Les recueils à paraître révèleront des pages d'auteurs anciens dont la musicologie parfois n'a retenu que le nom... Ou bien ils ressusciteront des œuvres encore peu connues d'auteurs pourtant célèbres par ailleurs, comme Michel Corrette.

Remercions les éditeurs qui soutiennent ainsi les ensembles de musique de chambre et mettent à la portée du public les trésors des siècles passés.

Et pour conclure, formons le souhait de voir le disque compléter cet effort.

Françoise PETIT

— Jean-Philippe RAMEAU, *Pièces de Clavecin*, éd. par Erwin R. Jacobi. Bärenreiter Kassel, 1958.

Ainsi que le rappelle Erwin R. Jacobi en sa préface, « Des cinq grands maîtres de la musique pour clavecin au XVIIIe siècle, Fr. Couperin, J.-Ph. Rameau, D. Scarlatti, J.S. Bach et G. Fr. Haendel, Rameau est le seul dont nous ne possédions pas encore une édition qui corresponde aux exigences actuelles ». Hélas, cette triste vérité, nous la ressassions depuis de nombreuses années ! Loin de nous l'idée de minimiser l'effort de Saint-Saëns : il fut, en son temps, une réussite, et nous devons en grande partie à ce musicien la diffusion, chez nous, de l'œuvre du Dijonnais. Mais notre goût a évolué, nos connaissances se sont élargies, et l'optique « pianistique » de l'édition Saint-Saëns nous laisse désormais insatisfaits. Reprendre ce travail à la base aurait, certes, tenté plus d'un musicologue français. Mais les meilleures bonnes volontés se heurtent toujours ici aux mêmes obstacles (le courageux projet de Marc Pincherle en faveur de J.-M. Leclair l'a prouvé, il y a quelques années) : manque de curiosité de notre public pour la musique ancienne, notamment — ô paradoxe ! — pour la musique nationale ; manque d'intérêt que suscite ce genre d'entreprise auprès des éditeurs français ; manque de crédits disponibles dans les caisses d'Etat comme dans les fonds privés. Voilà pourquoi l'œuvre de clavecin de Rameau vient de voir le jour en Allemagne (Kassel), grâce à un Suisse (Zürich)...

Comment ne pas féliciter Erwin R. Jacobi de son initiative et comment ne pas constater la pleine réussite de celle-ci ? Son recueil bénéficie d'abord d'une présentation de qualité : belles reproductions en fac-simile, et surtout, remarquable lisibilité du texte musical. Celui-ci s'articule en cinq parties : 1. *Premier Livre de pièces de clavecin* (1706) ; 2. *Pièces de clavecin, avec une méthode pour la mécanique des doigts...* (1724 ; rééd. 1731) ; 3. *Nouvelles Suites de pièces de clavecin, avec des remarques sur les différents genres de musique* (v. 1728) ; 4. *Cinq pièces pour clavecin seul, extraites des « Pièces de clavecin en concerts »...* (1741) ; 5. *La Dauphine* (1747).

Le musicologue, soucieux d'objectivité, nous avertit qu'il s'est référé aux premières éditions publiées par le compositeur lui-même, « puisque nous ne possédons plus aucun manuscrit de ses compositions pour clavecin, sauf celui de *La Dauphine* ». Quant à l'ornementation, elle est reproduite avec ses *signes originaux*, dont le lecteur trouvera la traduction grâce aux deux tables d'agréments : l'interprète aura tôt fait de les assimiler, et l'authenticité de son jeu s'en trouvera garantie. Le musicologue retranscrit les propres préfaces de Rameau (deuxième et troisième recueils) : textes instructifs, indispensables à une meilleure compréhension et exécution des œuvres. Enfin, E.R. Jacobi, dans son introduction, attire l'attention du claveciniste sur quelques éléments du style du compositeur : accroissement de l'emploi des agréments dans les recueils postérieurs ; utilisation unique du prélude non mesuré ; audaces harmoniques de certaines pages. Notons au passage de judicieuses remarques sur le « jeu inégal », le rubato, la liberté, et finalement le « bon goût » requis pour l'intelligence du texte ; notions à approfondir si l'on veut éviter les fâcheux contresens qui tendent à se généraliser à l'heure actuelle dans l'interprétation de la musique ancienne, française notamment.

E.R. Jacobi nous annonce la prochaine parution, par ses soins, des *Pièces en concert*. Nous l'attendons avec impatience.

Marcelle BENOIT

LES DISQUES

— *Le Psautier Huguenot, par la Maîtrise de l'Oratoire du Louvre, ensemble vocal et instrumental sous la direction de Horace Hornung* (Vogue MC. 20.160).

Ce disque comble un vide, dans l'histoire de la musique polyphonique française : la musique réformée qui tient une grande place au XVI[e] siècle n'est vraiment connue que de quelques spécialistes. Jusqu'à la parution de cette cire, il était difficile de se faire une idée de cette musique mal représentée par le disque qui n'offrait que quelques pièces éparses, se référant pour la plupart à la seule forme du psaume harmonisé que l'auditeur avait tôt fait de trouver monotone.

Parallèlement à la musique polyphonique catholique se développe, à la fin du XVI[e] siècle, une musique polyphonique protestante : musique « savante », toujours construite sur la mélodie du psaume chantée par les fidèles. Mais cette mélodie peut être habillée de diverses manières. Si le psaume harmonisé présente une importance capitale dans l'évolution du langage musical, puisqu'il contribue à la naissance de la notion d'accord et d'harmonie, il n'est pas la seule forme employée par les compositeurs protestants. Le disque *Le psautier huguenot* fournit des exemples de chacun de ces différents modes d'expression — psaume harmonisé, contrapuntique, en forme de motet — en faisant appel à des œuvres de compositeurs plus ou moins célèbres. Psaumes harmonisés « note contre note », avec mélodie au ténor ou au soprano de Philibert Jambe de Fer, Richard Crassot, Hugues Sureau ; psaumes contrapuntiques de Paschal de l'Estocart et Claude Le Jeune où, dans une polyphonie à trois ou quatre voix, le thème demeure intact à l'une ou l'autre partie, ou est allongé par des broderies, des vocalises, poursuivant en contrepoint libre un discours commencé à l'aide de la stricte mélodie du psaume (Le Jeune, psaume 89) ; psaume en forme de motet de Claude Goudimel : vaste fresque en trois parties illustrant la mélodie du psaume 56. Pour finir, deux psaumes de Signac, compositeur d'airs de cour du XVII[e] siècle et non protestant. Ils témoignent du succès qu'offraient les psaumes huguenots partout chantés et imités. Ces compositions libres n'utilisent pas la mélodie réformée, mais elles sont écrites dans la plus pure tradition du psaume protestant.

Ainsi ce disque rappelle que le psaume est à l'origine d'œuvres de valeur, riches et variées, qui font largement honneur à la production musicale de leur temps.

— François COUPERIN, Sonates *La Françoise* et *La Sultane* ; *Deuxième* et *Neuvième Concerts royaux* (BAM LD 0 49). — Sonates *L'Astrée* et *L'Impériale* ; *Cinquième, Dixième* et *Quatorzième Concerts royaux* (BAM LD 056).

J.-P. Rampal, flûte ; H. Fernandez et R. Gendre, violons ; R. Boulay, alto ; L. Boulay, clavecin ; E. Pasquier, violoncelle. Réalisations : Laurence Boulay.

Faisant un effort remarquable pour faire connaître la musique de chambre de Couperin, la Boîte à Musique vient de sortir, à un an d'intervalle, deux disques 30 cm consacrés à des sonates et concerts royaux. Si certaines de ces œuvres étaient déjà connues, elles n'avaient, jusqu'à ce jour, jamais été enregistrées, *La Sultane, L'Astrée* et *L'Impériale* exceptées.

Ayant eu la responsabilité de la réalisation de ces œuvres, nous avons tenu avant tout à respecter le texte de Couperin, confiant chaque sonate ou concert à l'instru-

ment qui paraissait le mieux s'y adapter. On sait, en effet, que l'instrumentation est laissée par Couperin au goût des interprètes. Les ornements si nombreux dans cette musique, et si délicats à interpréter dans l'esprit de l'époque (à la fois rigoureux et souples, mesurés et improvisés), ont été l'objet de tous nos soins, de même que le phrasé, la ponctuation, les nuances (presque inexistantes), et, bien entendu, la réalisation de la basse continue chiffrée, confiée au clavecin.

Ces deux disques, réunissant quelques-unes des plus belles pages instrumentales de Couperin, offrent aux amateurs un aperçu extrêmement varié de la musique de chambre du claveciniste de Louis XIV.

— *Airs à boire* (Restitutions Frédéric Robert) : duos et trios de Boismortier, M.-A. Charpentier, F. Couperin, Déon, Desfontaines, Lecoq le fils, Rameau, etc..., par l'Ensemble Vocal J.-P. Kreder de la R.T.F. (25 cmm/33t Standard Erato, EFM 42026, Grand Prix de l'Académie du Disque Français 1958).

Ce disque comprend des *Airs à Boire* à deux et trois voix *a cappella* des XVIIe et XVIIIe siècles, transcrits pour la première fois — sauf le canon de Couperin — d'après les éditions originales : ces airs ont paru, sans exception, dans le *Recueil d'Airs sérieux et à Boire de différents auteurs* et les *Meslanges de Musique Latine Française et Italienne* publiés par Ballard entre 1694 et 1731.

Ils ne reflètent qu'une part infime de l'abondante production dans ce domaine à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècles ; ils nous réservent en outre beaucoup de surprises à la lecture, comme à l'audition, car certaines formes de la polyphonie *a cappella* étaient encore très prisées des interprètes et des compositeurs qui faisaient preuve d'une connaissance approfondie de l'écriture et de la technique vocales, et aussi d'une originalité créatrice qui permet de les considérer comme les dignes successeurs de leurs aînés franco-flamands et italiens.

Ce disque révèle d'une part des côtés inattendus des plus grands musiciens déjà appréciés à travers leurs œuvres religieuses ou instrumentales ; d'autre part, il fait connaître d'autres compositeurs de grand talent, complètement oubliés, comme Déon, Desfontaines ou Lecoq le fils. Enfin, il pose un jalon sérieux pour la connaissance de la musique de la Ville par opposition à la musique de la Cour.

— *Concert chez le Prince de Conti* (Vogue MC 20.158).

Au cours de cette reconstitution, France Vernillat nous propose d'écouter une Cantatille de Pierre de La Garde, *Amaryllis*. La Garde, musicien français né vers 1725 et mort vers 1785, fut compositeur de la Chambre du Roi, chef d'orchestre à l'Opéra et maître de musique des Enfants de France. D'un style galant et précieux, *Amaryllis* fut chantée par Jélyotte aux célèbres « Lundis » du Prince de Conti. Elle est interprétée ici par Jean Giraudeau, accompagné par Jean Emanuele, violon, Monique Rollin, guitare, et Colette Delebarre, basse.

— Jean BAUR, *Sonates pour harpe et clavecin* (Vogue EXTP 1030).

France Vernillat et Marcelle Charbonnier ont enregistré deux sonates pour harpe, avec accompagnement chantant de clavecin, de Jean Baur, musicien français d'origine messine, qui se fixa à Paris vers 1740. Publiées en 1773, ces sonates sont dédiées : l'une à la Duchesse de Chartres (*si bémol* majeur, n° 4), l'autre à la Princesse de Lamballe (*si bémol* majeur, n° 2). Elles illustrent parfaitement la littérature des deux instruments favoris du XVIIIe siècle.

— MÉHUL, *Ouverture burlesque* (Compléments : Symphonie des Jouets de Haydn et Symphonie burlesque de Bernard Romberg), par l'Orchestre Pro Arte de Munich, dir. Kurt Redel (Id 25 cm/33t Standard Erato EFM 42050).

Pour la première fois se trouve enregistrée une œuvre peu connue et assez inattendue de Méhul : l'*Ouverture burlesque*, publiée chez Durand en 1879 par Weckerlin d'après le manuscrit autographe de la Bibliothèque du Conservatoire.

Ecrite pour piano, violon, trompette, tambour, trois mirlitons et triangle obligés avec crécelle et sifflet ad libitum, cette ouverture comprend deux parties : la première est un persiflage ironique du style « grave » des introductions lentes chères à Beethoven et à Cherubini (nous pensons que Méhul « visait » davantage ce dernier !) ; la deuxième est faite sur un thème de « scie » ressemblant quelque peu à Giroflé-Girofla, et repris tour à tour par les divers instruments avant d'être exposé une dernière fois dans tous les tons, à travers un « charivari » du plus irrésistible effet comique.

Ainsi, Méhul apparaît comme un précurseur insolite de Saint-Saëns, de Satie, et de beaucoup d'autres musiciens contemporains, cette *Ouverture burlesque* nous dévoilant un aspect à tout le moins inattendu de l'auteur du *Chant du Départ*, de *La Chasse du Jeune Henry* et de *Joseph.*

TABLE DES MATIÈRES

Imprimé en France pour la Librairie A. et J. Picard, en août 1960 par l'Imprimerie A. Lesot à Nemours.

Dépôt légal effectué dans le 3e trimestre 1960.
N° d'éditeur : 1199 — N° de l'imprimeur : 452